نظرية الأدب المقـارن
وتجلياتها فى الأدب العربى

دكتور / أحمد درويش



الـكـتـاب : نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربى

المؤلـف : د/ أحمد درويش

رقم الإيداع : ١٤٩١٣

تاريخ النشر : ٢٠٠٢

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-215-623-7

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم { ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

بين يدى الكتاب

هذا كتاب يسجل جانبا كبيرا من نتائج اهتمامى بالبحث فى مجال الأدب المقارن على مستوى التنظير والتطبيق نحو ربع قرن من الزمن، وكانت بعض أبحاثه قد طرحت فى نهاية عقد السبعينات وخلال منتصف الثمانينات وظهرت نواته فى شكل كتاب يحمل عنوان « الأدب المقارن، النظرية والتطبيق » وقد صدرت منه ثلاث طبعات متتالية حتى منتصف التسعينيات ، وكانت كل طبعة منه تضيف إلى سابقتها شيئا من التنقيح أو الزيادة أو التعديل .

وخلال هذه الفترة لم تتوقف إهتماماتى بالمجال ، ولا أبحاثى المنثورة فى ميادينه ، سواء من خلال الاهتمام بمجهود الرواد العرب فى مجال الأدب المقارن من أمثال العقاد وغنيمى هلال ، أو من خلال الوقوف أمام أدباء عالميين كان لانتاجهم صدى واسع فى الأدب العربى من أمثال فولتير الذى انعكست على انتاجه روح الشرق واضحة من ناحية ، وأثر هو بدوره فى الأدب العربى عندما ترجم اليه ، من ناحية ثانية ، أو من خلال الوقوف أمام بعض المراحل المفصلية فى تاريخ الأدب العربى من خلال رؤيتها فى ضوء الاتصال بالآداب العالمية كما كان الشأن فى معالجة قضية النثر القصصى عند المنفلوطى فى ضوء ترجماته للروايات الفرنسية وقد اخذنا منها هنا رائعة برناردين دى سان بيير « بول وفرجينى».

وقد اقتضت إضافة هذه الأبحاث جميعا إلى الكتاب الأصلى الذى تضاعف حجمه ، أن يتغير العنوان على النحو الذى استقر عليه فى صفحة غلاف هذه الطبعة .

وإذا كانت بعض الأبحاث التى صدرت خلال هذه الفترة قد أضيفت إلى هذا الكتاب ، فإن أبحاثا أخرى أجريتها فى مجال الأدب المقارن ، قد عرفت طريقها إلى الصدور فى كتب مستقلة أو فى ثنايا كتب أخرى ، ومن بينها كتاب « الاستشراق الفرنسى والأدب العربى » وكتاب « تقنيات الفن القصصى » إضافة إلى المقدمات والتعليقات والهوامش الكثيرة التى صاحبت ترجماتى عن الفرنسية وركزت على نقاط الاتصال بين الأدب العربى والأدب الفرنسى خاصة ، وأهم هذه الترجمات ، « بناء لغة الشعر » و « اللغة العليا» لجون كوين وقد ، جمعا معا مؤخرا تحت غلاف واحد بعنوان « نظرية الشعر » ويضاف اليهما كتاب « فن التراجم والسير الذاتية » لاندريه موروا .

إننى آمل وأنا أقدم هذا العمل للقارئ العربى أن أكون قد أسهمت بجهد متواضع فى مجال دراسات الأدب المقارن ، التى تحتاج إلى المزيد من الجهد على طريق معرفة أدق بماضينا وحاضرنا، تمهيدا لرسم طريق أوضح لغدنا .

والله ولى التوفيق ،

القاهرة فى ١٣ أغسطس سنة ٢٠٠١

أحمد درويش

مقدمة

على الرغم من مضى أكثر من قرن ونصف القرن على ظهور أول كتاب يحمل اسم « الأدب المقارن» فى فرنسا ، فإن هذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية والنقدية ما زال يعتبر فرعا « حديثا» وما زالت التساؤلات التى تطرح فى ميادينه تؤكد أن بعضا من أصوله الكبرى لم يتم بعد - على مستوى العالم الذى يهتم به - الاتفاق عليها .

وأول هذه الأصول ، المصطلح الذى يطلق على هذا الفرع ، وفى هذا المجال فهناك اتفاق على أن يكون المصطلح مركبا من كلمتين تنتميان إلى حقلى الأدب والمقارنة ، دون أن يتم الاتفاق فى الوقت ذاته على طبيعة « الصيغة» الدقيقة لكل من الكلمتين ، فنحن فى العربية مثلا نستخدم مصطلح « الأدب المقارن» بإفراد الكلمة الأولى ومجئ الثانية على صيغة اسم المفعول ، ونحن بهذا نقدم ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى La Litteratuer Comparee، ولكن هذا الاصطلاح ليس موضع تسليم من كل الدارسين ، فالمقارنة فى الواقع تتم بين أدبين أو أكثر وليست فى نطاق أدب واحد. فما معنى استخدام صيغة الإفراد ؟ . وهل يعنى ذلك ضمنا أن طرفى المقارنة ليس من الضرورة أن يكونا أدبين بمعنى أن يكون أحدهما منتميا إلى الفنون الجميلة بمعناها الشامل مثلا أو إلى أنواع أخرى من الأنشطة البشرية المنتمية إلى فروع الدراسات الإنسانية الأخرى ؟ وما تثيره صيغة الإفراد هنا فى صدر المصطلح تثيره صيغة اسم المفعول هناك فى خاتمته، فأن يكون الأدب هو الذى نقارنه بغيره أو نقارن غيره به يعكس كل واحد من التعبيرين زاوية جديدة تبدأ منها عملية المقارنة أو تنتهى إليها ، ومن هنا فإن المصطلح الألمانى عن هذا الفرع

يستخدم اسم الفاعل بدلا من اسم المفعول Veregleichende Literature على حين يلجأ المصطلح الفرنسى الذى أشرنا إليه إلى اسم المفعول، ويستخدم المصطلح الإيطالى نفس الصيغة . Letterature Comparate ، ويخلص المصطلح الإنجليزى والأمريكى Comparative Literature من قضية المفاضلة بين الصيغتين إلى صيغة المصدر ، فيكون المصطلح دائرا حول المقارنة دون تحديد المقارن أو المقارن به .

وإذا كان المصطلح واحدا من القضايا التى ما تزال تثار فى حقل « الأدب المقارن » أو « الآداب المقارنة» فإن تخوم هذا الحقل مازالت بدورها تثير بعض التساؤلات حول الفارق الدقيق بين فرع مثل « الأدب المقارن» وفروع أخرى مشابهة تعنى بدراسة الأدب خارج حدوده الإقليمية .

ذلك أنه إذا كان الفارق حاسما بين « تاريخ الأدب » باعتباره دراسة للأدب داخل حدود لغة وا حدة ، وبين الأدب المقارن باعتباره دراسة لعلاقات أدب ما خارج حدود لغته ، فإن الفرق يبدو للبعض أقل وضوحا بين الأدب المقارن وفرعين آخرين من فروع الدراسات الأدبية هما الأدب العام La Litterature generale و«الأدب العالمى » La litterature Universelle .

وقد اهتمت المدرسة الروسية على نحو خاص بقضية الأدب العالمى وأنشأت معهدا خاصا يحمل هذا الاسم تحت قيادة مكسيم جوركى فى بدايات هذا القرن، حاول أن يكتب التاريخ العالمى للأدب لكى يفسر من منظور مذهبى وحدة حركة الشعوب ، ولكن مجمل المحاولة لم يتمخض - كما يرى البروفسير ايتيامبل - الا عن دراسات مفردة لمقاطع من آداب قومية ألصق بعضها بجانب البعض الآخر، مع تلمس بعض مظاهر التأثير هنا أو هناك ، وبقيت فكرة « الأدب العالمى » فى جوهرها حلما يُسْتَشْرَفُ أكثر منه و اقعا منهجيا تسلم خيوطه إلى بعضها البعض.

أما فكرة « الأدب العام» فهى أكثر ثباتا وأكثر واقعية ، وهى فى جزء منها يمكن أن تقدم عونا هاما لكل من « نظرية الأدب » و « تاريخ الأدب»، فمن خلالها يمكن القيام بالدراسات الجزئية التى يمكن أن تسلم إلى نظريات « الأجناس

الأدبية» فليست النظريات العامة للمسرح إلا خصائص جزئية تجمعت من المسرح الفرعونى والتراجيديا الإغريقية ومسرح العصور الوسطى الأوربى وتقعيدات كورنى وراسين وثورات شكسبير ، والبحث عن أصول النظريات على هذا النحو داخل فى دائرة الأدب العالمى . وليس تتبع تاريخ وخصائص « المذاهب الأدبية» مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والطبيعية والواقعية وغيرها ، وهى مذاهب نشأت وتطورت فى كثير من الآداب فى وقت واحد أو فى أوقات متلاحقة ، ليس هذا كله إلا جزءا من مهمة « الأدب العام» .

لكن هذين الفرعين يتداخلان فى كثير من الأحايين مع فرع الأدب المقارن على الأقل بالنسبة للمثقف الأدبى غير المتخصص ، وهو تداخل ما زال يدفع أساتذة هذا الفرع فى الجامعات الأوربية والأمريكية لكى يكتبوا بين الحين والحين دافعين لَبْس التداخل ومحاولين وضع الأمور فى أطرها الدقيقة .

وإذا كان المصطلح وحقل البحث فى هذا الفرع يشكلان كما أوضحنا مجالات لاختلا ف وجهات النظر، فإن مناهج البحث فيه بدورها تنوعت منذ بدايات الخمسينيات فى هذا القرن تنوعا سمح بقيام مدرستين متوازيتين هما « المدرسة التاريخية » و « المدرسة النقدية » أو « المدرسة الفرنسية » و « المدرسة الأمريكية » ولسوف يجد القارئ فى صفحات هذا الكتاب حديثا موجزا عن الفرق بين هاتين المدرستين .

أردت من خلال هذا كله أن أقول : إن فرع الأدب المقارن على المستوى العالمى ما زالت أبوابه مفتوحة أمام مزيد من الأبحاث التى تجلى غموضه وترسخ أصوله وتعمق الإفادة منه ، فكيف به فى مجال الدراسات العربية ؟

من الطبيعى أن يحمل هذا الفرع الحديث الميلاد فى أدبنا مجمل الخصائص التى يحملها فى الآداب العريقة التى استقى منها كتابنا ومؤلفونا ، وأن يرث بالتالى بعض خصائص الغموض واللبس مضافا إليها ما يمكن أن ينتج عن الخبرة الوليدة وقلة عدد المتخصصين والضعف العام في اللغات الأجنبية، وهى ظاهرة تنتعش

عندنا والتخلص منها شرط ضرورى للتعمق فى حقل الدراسات المقارنة، ولا أريد هنا أن أذكر بالنصيحة التى لا يمل إيتيامبل - أبو الدراسات المقارنة فى عصرنا - من التأكيد عليها، والتى تتلخص فى أن الدارس المقارن لكى يعالج قضاياه بجدية كافية عليه أن يلم - ولو إلماما سلبيا على سبيل الاستيعاب لا الأداء - بنحو عشر لغات ! لكننى أود أن أسجل من ناحية أخرى أنه على الرغم من الفترة القصيرة التى مرت على ظهور فرع الأدب المقارن فى اللغة العربية فإن أصوات بعض من دارسينا استطاعت أن تلفت النظر فى المجال العالمى لهذا الفرع ، وعندما يقرأ المرء مقالا موجزا فى « دائرة المعارف العالمية » بالفرنسية ، عن الأدب المقارن ويجد كاتبه يتعرض لمجهودات اثنين من العلماء العرب فى هذا الفرع هما جمال الدين بن شيخ الجزائرى الذى يكتب بالفرنسية ومحمد غنيمى هلال المصرى الذى خصصت بعض الحديث فى هذا الكتاب للحديث عن جهوده والذى تشير «الدائرة » إلى دراسة له بالإنجليزية بعنوان :

The Role of Comparative Literature In Contemparary Arabic Literature.

عندما يجد المرء هذه الإشارة لابد أن يحس بالتفاؤل، وبأن مزيدا من الجهد الذى يبذل فى هذا المجال قد يسهم إسهاما حقيقيا فى تقدم الدراسات الأدبية والنقدية عندنا ، وفى إحكام صلتنا أو تقريبنا على الأقل من فكر ومشاعر العالم الحديث .

نحن فى حاجة - على مستوى التنظير والترجمة والتطبيق - إلى دراسات كثيرة فى الأدب المقارن، ولقد حاولت فى هذه الدراسات أن أقدم شيئا من هذا كله، ولقد بدأت بالمستوى النظرى ولم أشأ التركيز عليه إلا بمقدار ما يعطى فكرة لقارئ هذه الدراسات عن جذور هذا الفرع ومناهج بحثه، وأحلت القارئ الذى يريد التوسع إلى دراسات وترجمات طيبة صدرت بالعربية فى هذا المجال ، ولكننى وقفت وقفة أطول مع الدراسات التطبيقية، واخترت من بينهاأربع دراسات تمثل جزءا من الصلة بين الأدب العربى والآداب الأخرى فى القديم والحديث بدءا من ابن

المقفع وأثره على لافونيتن وانتهاء بجان جاك روسو وأثره على محمد حسين هيكل ومرورا بأغنية رولاند الملحمية التى تمثل جانبا من صورة المسلمين فى العصور الوسطى عند مسيحيى أوربا، و« ألف ليلة وليلة » الكتاب العربى الذى كانت له جوانب متعددة من التأثير والتأثر ربطته بكثير من الآداب الأخرى .

ولابد من الاعتراف بأن هذه دراسات متعددة وليست دراسة واحدة، ومن ثم فإنها لم تنبت جميعا في النفس فى وقت واحد، وإن كانت قد نمت جميعا فى اتجاه واحد ولخدمة غاية واحدة ، ولقد عاشت بعض هذه الدراسات فى نفسى سنين عديدة ، ونمت فيها من خلال المناقشة والقراءة وكتابة مقالات خاطفة عنها أو ترجمة شىء حولها ، وكانت البذور الأولى لها ولغيرها قد نبتت خلال سنوات البعثة فى فرنسا حيث كنت أتابع حلقات البحث فى السربون الجديدة وفى الكوليج دى فرانس مع أندريه ميكيل، وفى معهد ا لأدب المقارن بالسربون القديمة مع إيتيامبل، وفى مدرسة المعلمين العليا مع كلود بريموند وجيرار جينيت ورولاند بارت، وفى معهد الدراسات الشرقية مع شارل بيلا ، وحيث كنت أقضى ساعات طويلة فى المكتبة الوطنية ومكتبة السربون الجديدة على نحو خاص، ويغرينى انتظام مجلة الأدب المقارن فى الأرفف المفتوحة أمام القراء بكل أعدادها منذ سنة ١٩١٩ حتى الآن، فأقضى ساعات طويلة أقرأ فيها وأحلم فى بعض الأحايين أن أجمع ما كتب فيها من دراسات حول آداب الشرق العربى والإسلامى، فأجدها تمتد امتدادا شاسعا وتضعنا أمام حقيقة مرة هى أننا لا نجيد من اللغات حتى ما يمكن معه وبه أن نستكشف آدابا شديدة الالتصاق بشخصيتنا القومية والدينية .

لقد ظهرت بعض مناقشات حلقات البحث التى أشرت إليها فى شكل كتب أو مقالات أو «ملفات» داخل مجلات علمية فى باريس ، ومن بين ما ظهر فى هذا المجال كتاب أصدره البروفسير أندريه ميكيل عن دار سندباد للنشر بباريس فى سنة ١٩٨١ بعنوان : سبع قصص من « ألف ليلة وليلة» Sept Contes des Mill et Une nuits . وكانت هذه القصص (ومن بينها قصة أبو صير وأبو قير التى أدرت

حولها بحثا فى هذ الكتاب) قد طرحت للمناقشة فى حلقة البحث فى الكوليج دى فرانس فى سنة ١٩٨٠، وكان كلود بريموند أستاذ الأدب المقارن والمتخصص فى القصص الشعبى قد قاد خطى الحلقة إلى مواضع المقارنة مع الآداب التترية والعبرية والهندية، وأسهمنا نحن الباحثين جميعا فى النقاش ، وعندما صدر الكتاب الذى أشرت إليه فرَّغت فيه كل المناقشات التى كانت قد سجلت فى هذه الحلقات ونسب كل رأى فيه إلى صاحبه .

إننى لا أود أن أقف أمام الجذور الأولى لكل بحث فى نفسى بالتفصيل، فذلك شىء قد يطول، وقد لا يكون تاريخ العلم فى النهاية إلا وصفا للحظات ميلاد ونمو الأفكار عند أصحابها ، ولكننى فقط أردت أن أشرك معى قارئى فى لمس المناخ الذى ولدت فيه بعض الأفكار التى أطرحها بين يديه .

وآمل أن أسهم بهذه الأبحاث - وما قد يتلوها إن شاء الله - بجهد متواضع مع أساتذة سبقوا وزملاء عاصروا فى إنعاش جو الدراسات المقارنة الذى يعكس دون شك روح العصر ونبضه .

ونسأل الله التوفيق أولا وآخرا .

أحمد درويش

القاهرة فى ١٢ أغسطس سنة ١٩٨٤

مقدمة الطبعة الثالثة

كثيرة هى الأسباب التى دعت إلى اتساع رقعة الاهتمام بالأدب المقارن ، خلال نحو عقد من الزمان ، يفصل بين هذه الطبعة من الكتاب ، وطبعته الأولى .

فقد تلاحقت على مجال اتصال الأدب العربى بآداب العالم الأخرى كثير من العوامل ، ضاعفت مرات عديدة من مفهوم سرعة الاتصال ، وأكدت ضرورية ما كان يُعَدّ كمالا ، وحتميّة ما كان يُعَدّ مُستَحسنًا . وتقاربت من ثَمَّ المسافات الفاصلة ، وتحول كثير منها إلى جسور واصلة .

لقد حملت هذه الفترة الزمنية المحيطة بنا ، فيما حملت من الألقاب ، لقب « عصر الاتصالات» وقد لا ندرك كل أبعاد هذا المصطلح لأننا نعيشه عن قُرْب ، ولكننا لو قارنا سرعة تطور الاتصال بين أرجاء العالم ، ومن ثَمَّ بين لغاته وآدابه المختلفة ، خلال ربع القرن الماضى ، بسرعة هذا التطور خلال القرنين الماضيين مجتمعين ، فسوف يكون الرجحان من نصيب عصرنا ، إن المسافة الزمنية التى كانت تسمح بوصول صدى كتاب مؤلَّف فى لغة ، إلى لغة أخرى أوائل القرن العشرين ، فضلا عن أوائل القرن التاسع عشر التى شهدت بدايات الأدب المقارن، لا تكاد تقارن بالمسافة الزمنية لنفس الظاهرة فى عصرنا ، وهى مسافة تكاد تصل أحيانا إلى درجة الامّحاء عندما تصدر الطبعات الأصلية وترجماتها إلى اللغات الكبرى فى شهور متقاربة ، وعندما يصل هذا التقارب فى مجال الصحافة إلى التطابق وهى تحسب السبق الزمنى بالدقائق لا بالساعات والأيام ، فضلا عن الشهور والسنوات ، فتصدر الأعمال ، بلغات متعددة ، على أجهزة النسخ الضوئى ، فى شرق العالم وغربه فى لحظة واحدة .

إن سرعة الاتصالات هذه لم تعد تسمح لأى أدب يريد لنفسه البقاء أن يعيش وحده ، أو أن يمنع عن رئتيه هواء الآداب الأخرى ، أو أن يدعى امتلاك « الدماء النقية» وهى دعوى أصبحت تُعَدُّ في ذاتها تهمة لا تكاد تدعيها إلا الفلسفات النازية وما شاكلها .

وسرعة الاتصالات هذه هى التى خلت من فكرة « الطبقية» الأدبية التى صدَّرها الغرب للعالم منذ نجاح تجربة عصر النهضة الصناعية، والهيمنة الاستعمارية لأوروبا على معظم أرجاء الأرض ، وبمقتضى هذه الطبقية ، كانت هنالك آداب يُظَنُّ أنها تعطى دائما، وأخرى تتمكن من الأخذ والاستفادة فى أحسن أحوالها ، ولقد تغيرت هذه الفلسفة فى العقود الأخيرة فقط، لكى تحل محلها فكرة « التبادل » أو « المثاقفة» التى تعنى أن يتم النظر إلى ما لدى الآخر على أنه «مختلف» وقابل لأن يكون مفيدا ، وفى إطار هذه الفلسفة أفادت الآداب والفنون الغربية كثيرًا من آداب وفنون العالم الثالث .

ولا شك أن الأدب العربى قد ازدادت رقعة الاهتمام به فى الآداب الأخرى ، من خلال عوامل ، ربما لا تكون كلها أدبية بالدرجة الأولى ، وقد تتداخل فيها الأهداف الاقتصادية والسياسية ، ولكن الأدب العربى فى نهاية المطاف ، هو الذى حمل عبء أن يوصل للآخر صورة الحياة العميقة فى هذه المنطقة من العالم .

وكان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب سنة ١٩٨٨ دفعة هائلة لهذا الأدب فى اتجاه مساحة الضوء المتاحة لآداب العالم الثالث لدى قراء العالم الأول والثانى .

وازدادت من ثم حركة الترجمات من الأدب العربى إلى اللغات الأخرى، وازدادت الدراسات النقدية من الكتاب العرب وغير العرب حول قضايا الاتصال والتأثر والتشابه والتوازى وغيرها مما يدخل فى مجال الأدب المقارن، وخاصة فى مفهومه النقدى الأمريكى المتطور .

وربما كان هذا المفهوم نفسه هو الذى دفع بكثير من أساتذة الآداب الأجنبية فى جامعات العالم العربى ، إلى الإسهام بجهد ملحوظ فى مجال الأدب المقارن ، ولابد أن نسجل بالعرفان والتقدير الدور البارز الذى قام به كثير من هؤلاء الأساتذة وخاصة أساتذة الأدب الإنجليزى والفرنسى والأسبانى ، لكننا أيضا ينبغى أن نسجل أن نجاح هذا الدور يعتمد على معادلة دقيقة تنبه إليها البارزون من هؤلاء الأساتذة وهى أن تكوين الدارس لنفسه تكوينا عميقا فى الأدب العربى شرط أساسى لكى يتملك الدارس المقارن قدمين صحيحتين يخطو بهما فى ثبات وتقدم ، وإذا اختل هذا الشرط أو ضعف فسوف تصبح إحدى القدمين مشلولة أو عرجاء ، وسوف تصبح الخطى من ثَمَّ فى مجال الأدب المقارن مهتزة ومضطربة ، وتلك حال كثير من صغار الدارسين فى الآداب الأجنبية من الأساتذة العرب ، الذين يتقدمون إلى مجال الدرس المقارن ، بأدوات ناقصة ، فيبدو الخلل واضحًا فى فروضهم واستنتاجاتهم، ونطقهم وكتاباتهم ، وهم يغفلون أن عليهم فى نهاية المطاف أن يصوغوا أفكارهم فى لغة كالبحر ، إذا لم يمتلك السابح فيه الأدوات التى يطوى بها الماء فإن الماء لا محالة سوف يطويه .

إن هذا التطور الأخير بما يحمل من إيجابيات وسلبيات ، ينبغى أن يدفع من ناحية إلى كثير من البهجة والتفاؤل أمام تنوع حصاد الدراسات المقارنة وكثرتها فى العالم العربى ، لكنه قد يدفع أيضا إلى بعض الحذر، أمام بعض ما يقدم متابعة للسلعة الرائجة، أو وضعًا « لعلامة تجارية» ناجحة على منتج تنقصه كثير من شروط الإنتاج الجاد والجيد .

وأنا أرجو من خلال إعادة تقديم هذا الكتاب فى طبعة جديدة أن أساهم فى إثارة النقاش الجاد والهادف، حول هذا الفرع الحيوى من فروع المعرفة الإنسانية .

والله ولى التوفيق ،

د. أحمد درويش

القاهرة - المهندسين فى ٤ نوفمبر سنة ١٩٩٥ .

المبحث الأول

الأدب المقارن

النشأة ومجالات البحث ومناهجه

عندما نؤرخ لفرع من فروع المعرفة الإنسانية بصفة عامة ، فإنه ينبغى لنا أن نفرق بين وجود الظواهر التى يدرسها ذلك العلم وبين بدء التنبه لهذه الظواهر ودراستها ومحاولة تقنينها ، ومن الطبيعى أن يكون وجود الظاهرة سابقا على دراستها ، وقد يستمر ذلك الوجود زمنا طويلا قبل أن تتهيأ الفرصة للالتفات إليها ومحاولة الالتفاف حولها .

على هذا النحو كان وجود الشعر اليونانى وتنوعه وتفرد كل نوع بخصائص تميزه ومواقف تلائمه سابقا على تنظيم أرسطو له فى كتاب « الشعر» . وكان وجود موسيقى للشعر العربى وتنوعها واستقرارها فى نحو خمسة عشر شكلا، سابقا لاكتشاف الخليل بن أحمد لألوان هذه الموسيقى ووضعه مصطلحات لكل لون منها، وللتغييرات التى يمكن أن تلحق به، وتسميته لذلك التنظير كله باسم « علم العروض» ولا يختلف عن ذلك الأمر فى علوم الطب والفلك والفضاء وغيرها حيث لا يتم تشخيص ظاهرة مرضية قبل ظهورها ، ولا رصد كوكب لا وجود له .

من هذه الزواية فإن ظاهرة تأثر الآداب فيما بينها ظاهرة قديمة تستوى فى ذلك الآداب القديمة والحديثة ، الشرقية والغربية، فالأدب الرومانى تأثر كثيرا بالأدب الاغريقى فى أعقاب غزو الرومان لأثينا عام ١٤٦ قبل الميلاد، ومع أن روما قد هزمت أثينا عسكريا فى هذه الفترة ، فإن أثينا قد انتصرت عليها ثقافيا وأصبحت « المحاكاة» الرومانية للإغريق طابعا مميزا، بل إن هذه المحاكاة انتقلت بدورها من خلال الأدب الرومانى - اللاتينى إلى الآداب الأوربية الكلاسيكية التى حرصت بدورها على أن تبدأ عصر الإحياء بمحاكاة النماذج القديمة عند اللاتين والإغريق واعتبار أن الجمال المطلق فى التعبير والتفكير لا يوجد إلا عند هؤلاء القدماء .

والأدب العربى تبادل بدوره التأثير والتأثر مع الآداب التى التقى بها بعد انتشار موجة الفتوح الإسلامية فى المناطق التى كان يوجد بها الأدب الفارسى على نحو خاص ، أو بعد انتشار موجة الترجمة فى نهاية العصر الأموى وبدايات العصر العباسى من الآداب اليونانية والهندية، وكان لذلك كله تأثيره فى ازدهار بعض الأجناس الأدبية، ونشأة بعضها الآخر ، وحدوث تطورات فى التفكير والتعبير الأدبى على هذا الجانب أو ذاك ... وقد امتد تأثير الأدب العربى كذلك فى أعقاب اتصال الإسلام بأوربا سواء من خلال الأندلس أو جزر البحر المتوسط أو التجارة أو الحروب الصليبية أو الاستعمار أو البعثات وإحياء حركات الترجمة فى العصر الحديث ، وكل ذلك مكن هذا الأدب من أن يتبادل التأثر والتأثير مع الآداب الغربية فى القديم والحديث .

وجود الظاهرة - كما قلنا - يسبق اكتشافها والاعتراف بها ودراستها ، ومن ثم فقد كان وجود التأثير والتأثر بين أدبين مختلفين أو أكثر سابقا على وجود العلم الذى يدرس هذه الظاهرة وهو علم « الأدب المقارن»، فلم تكن الظروف التاريخية تساعد على قيام هذا اللون من الدراسات قبل العصور الحديثة .

ولقد كان من بين هذه الظروف ، تلك النظرة التى كانت تتبادلها الشعوب فى التاريخ القديم والوسيط ، وهى نظرة يعتقد من خلالها كل شعب أن لغة غيره من الشعوب أقل قدرا، أو هى على أحسن تقدير أكثر غموضا من لغته هو ، وقد يتبدى ذلك من خلال ظلال الكلمات التى تدل على معنى « الأجنبى » فى اللغات المختلفة، فاللغة العربية كانت تعبر عن هذا المعنى بكلمة « أعجمى» وهى كلمة يلتقى فى جذر معناها ، الحيوان غير الناطق والأجنبى الناطق بغير العربية ، وفى بعض اللغات الأجنبية تأتى كلمة BARBARE وهى مشتقة من الكلمة اللاتينية BARBARUS لكى تشير منذ عصر الإغريق والرومان إلى معنى « الأجنبى» من ناحية، وغير المتحضر من ناحية ثانية [1] .

(١) Voir. Dictionnaire Robert . P. 145- Paris 1976.

على أن هذه النظرة كانت تتجاوز الشعور الجماعى العام إلى آراء العلماء ، فالجاحظ فى القرن الثالث الهجرى (العاشر الميلادى) يرى أن البلاغة الكاملة مقصورة على العرب « والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان [1] » .

والكاتب الفرنسى بوهور Bouhurs فى القرن السابع عشر يقول « إن نطقنا نحن الفرنسيين هو النطق الطبيعى ، فلغة الصينيين والآسيويين غثاء ، وكلام الألمان صخب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقّع ، ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة الإنجليز صفير، والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون [2] » .

يضاف إلى ذلك هذه النظرة التى كانت تحكم فلسفة الجمال حتى القرن السابع عشر فى أوربا : كان الرأى السائد أن هناك نموذجا للجمال المطلق فى الفن، تحاول الآداب أن تقترب منه كل على طريقتها ، لكن الآداب « القديمة» هى التى استطاعت أن تصل إلى أقرب نقطة من هذا النموذج المطلق ، وتتمثل تلك الآداب عند الإوربيين فى الأدبين الإغريقى واللاتينى على نحو خاص ، ومن ثم كانت الدعوة إلى لفت الأنظار إلى هذه الآداب ومحاولة محاكاتها قبل كل شىء [3]. وهى دعوة مع ما كان لها من أهمية فى عصر الإحياء الأوربى ، ومع ما لقيت فى البدء من صعوبة لتضمنها الدعوة إلى تجاوز أدب العصور الوسطى المسيحى ومحاكاة الأدب الإغريقى الوثنى، الأمر الذى لم يرض رجال الدين الذين كانت لهم السيطرة فى ذلك الوقت ، مع أهمية هذه الدعوة فإنها كانت تحجب الأنظار عن إمكانية دراسة الآداب المعاصرة والمتجاورة وتبيُّن مواقع التأثير فيها .

لكن القرن الثامن عشر يشهد تغييرا لذلك الأساس الفلسفى ، ويدعو الفيلسوف بوس Bos إلى النظرية النسبية فى الجمال، وهى التى تنادى بأنه لا

---

(١) انظر البيان والتبيين ٤ : ٥٥ .

(٢) نقلا عن : د. غنيمى هلال : الأدب المقارن، الطبعة الثالثة ص ١٨ .

(٣) S. JEUNE. Litterature Generale et Litterature Comparee: essai d' orientation P. 32 .

يوجد نموذج موحد للجمال وإنما توجد أشكال متعددة، وهى ترتبط بمناخات متعددة وشعوب متعددة وأزمنة متعددة ولغات متعددة [1] ومن ثم فإن كل أدب يستطيع أن يقدم على طريقته نموذجا أصليا للجمال لا يحاكى فيه أدبا آخر بالضرورة . ولكن دراسة هذه النماذج المتعددة يمكن أن تطلعنا على تصور أكثر وضوحا وتنوعا لذلك الجمال .

وشهد القرن الثامن عشر كذلك مجهودات فولتير (١٦٦٤ - ١٧٧٨) التى ساعدت على تمهيد الطريق أمام الدراسات المقارنة؛ كانت معرفة فولتير العميقة بالإنجليزية قد ساعدته أولا على اكتشاف هذه العبقرية التى كانت مجهولة ، عبقرية شكسبير وتقديمه إلى القارئ الفرنسى والأوربى والعالمى من بعده ، ومع أن فولتير نفسه بعد أن اكتشف شكسبير فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، عاد فهاجمه بشدة فى الربع الأخير منه واتهمه بالتوحش والقسوة فى مسرحياته، وقال عنه عبارته الشهيرة : « إنه لا يصلح إلا أن يكون كاتبا لقبائل هوتنتوت فى أفريقيا Il est bon Pour des Hottentots ، فإن التأثر بشكسبير كانت قد انتقلت عدواه إلى الجيل وتصدى لفولتير من الأدباء الفرنسيين من يدافع عن شكسبير، وفى هذا الصدد اشتهرت عبارة « ديدرو» فى الدفاع عن شكسبير :

C' ets un Colosse entre les jambes duquel nous Passerions tous.

إنه العملاق الذى سنمر جميعا من بين قدميه. كان اكتشاف شكسبير الإنجليزى لدى الفرنسيين ، ومن بعده بقليل معرفتهم بأدب جوته الألمانى (١٧٤٩ - ١٨٣٢) دافعا لتحطيم الفكرة التقليدية التى كانت شائعة لديهم عن أدب « الشمال» الأوربى وخلوه من الأصالة التى يتمتع بها أدب « الجنوب » .

ولكن القرن الثامن عشر إذا كان قد مهد الطريق فلسفيا وأدبيا للدراسات المقارنة ، فإن القرن التاسع عشر كان هو القرن الذى ولدت فيه فكرة الأدب المقارن، كما تغيرت فيه كثير من الأفكار التى كان مسلما بها من قبل في مجال

---

(١) Ibid : La meme Page .

الدراسات الإنسانية عامة . كانت الثورة الفرنسية التى بدأت فى أواخر القرن الثامن عشر (١٧٨٨) قد امتدت لتقلب النظم السياسية والاجتماعية والعقائدية التى كانت سائدة من قبل ، وكان لابد أن يتغير مع هذا كله مفهوم الأدب إنتاجا ودراسة ، وكان مفتاح هذا التغيير العام كما يقول رافائيل مولهو [1] « إن فكرة الاستقرار والتوحد حل محلها فكرة الحركة والتنوع، وحل الإهتمام بالانسان محل الاهتمام بالتاريخ، ووجد ما يمكن أن يسمى بالعلوم الإنسانية، وبدلا من وجود فكرة الحقيقة الواحدة نشأت فكرة امكانية وجود الحقائق المتعددة» . وتلك الحقائق المتعددة أخذت بدورها تفرعات مختلفة ، فهى حقائق متعددة بتعدد الطبقات، ومن ثم فلم تعد الطبقات العليا والمتوسطة التى حددها الأدب الكلاسيكى هى وحدها التى تلتمس عندها الحقيقة، وإنما أصبح البسطاء و الرعاة والفلاحون والصناع لهم أيضا جانب من الحقيقة يمكن أن يلتمس عندهم ، وهى حقائق متعددة بتعدد الأجيال، فلم تعد الحقيقة مقصورة على ما قاله « القدماء» وحدهم ، بل إن «المعاصرين» أيضا ينبغى أن يتلمس عندهم جانب منها ، وهى حقائق متعددة بتعدد الشعوب فليست مقصورة على الفكر الإغريقى واللاتينى ، أو على أدب أبناء «الجنوب» ولكن يوجد منها قسط فى كل شعب وكل مناخ وكل لغة .

على هذه الأسس العامة قامت الحركة الرومانتيكية فى الأدب ابداعا وتنظيرا، وكانت من خلال ذلك أداة تعين على اتصال الآداب فيما بينها، وتمهد لقيام الدراسات المقارنة بين بعضها والبعض الآخر، وإذا كانت هذه الحركة بروحها العامة قد ساعدت على قيام الأدب المقارن ، فإن بعض مفكريها قد كان لهم إسهام خاص فى هذا المجال ، ومن بين هؤلاء :

مدام دى ستايل Mme de Staell (١٧٦٦ - ١٨١٧)، وقد تمكنت من خلال اتصالها القوى بالأدبين الفرنسى والألمانى وإقامتها فى سويسرا التى هى ملتقى حى للغتين معا من أن تعقد جسرا قويا بينهما ، وأن تؤكد على أهمية استفادة كل

(1) R. Molho. la critique litteraire en France au XIX sicle. Paris 1963. Preface .

شعب من أفكار الشعوب الأخرى ، وقد أصدرت فى سنة ١٨١٠ كتابا بالفرنسية أسمته عن ألمانيا De l' Allemagne ، وقد كانت أفكار هذا الكتاب من القوة بحيث صادرته حكومة نابليون ، واعتبرته مثيرا للتحريض من خلال مقارنته بين تنوع الآراء فى صفوف الشعب الالمانى وتأثير ذلك على حيوية ونهضة ذلك الشعب، وتوحد الآراء فى النظام العسكرى الفرنسى الذى أعقب الثورة، وتأثير ذلك على الخمول وضعف روح الابتكار عند الأمة ، وفى مجال أهمية التبادل الثقافى بين الشعوب تقول مدام دى ستايل : « إن الأمم ينبغى أن تستهدى كل واحدة منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره . إن هناك أشياء شديدة الخصوصية يفترق بها كل شعب عن الآخر : المناخ ، الإطار الطبيعى، اللغة، نظام الحكم ، ثم على نحو خاص حركة التاريخ الخاصة بكل شعب ، والتى تسهم أكثر من غيرها فى إعطائه خصوصيته ، وليس هناك إنسان أيا كان نصيبه من العبقرية يستطيع أن يحدس بما يعتمل ويتطور تطورا طبيعيا داخل روح الإنسان الذى يعيش على أرض أخرى ويتنفس هواء آخر ، وإذن فإنه يوجد فى كل أمة طائفة يمكن أن تتأثر بالثقافة الأجنبية، وقانون الفكر يقضى بأن الذى يأخذ هو الذى تزداد ثروته [1] » .

أما سانت بف Sainte - Beuve (١٨٠٤ - ١٨٦٩) فقد جاء إسهامه فى دفع عجلة الدراسات المقارنة من خلال إعجابه بمناهج البحث فى العلوم التجريبية ومحاولته استخلاص مبادئ منها تصلح منهجا للبحث فى النقد الأدبى، ويتحول على أساس منها إلى علم موضوعى ، وكان من بين الاتجاهات العلمية التى ازدهرت فى تلك الفترة نظرية « الفصائل و الأنواع »، وفى هذا الاتجاه كتب دارون (١٨٠٩ - ١٨٨٢) كتابه المشهور عن « أصل الأنواع» وبنفس الروح كتب سانت بف عن الإنتاج الأدبى يقول « سوف يأتى يوم - أعتقد أننى لمحته فى تأملاتى - يوم سيكون فيه العلم (فى مجال النقد الأدبى) قد تشكل ، وتكون النفوس البشرية قد تم تقسيمها إلى عائلات كبرى ، وتحددت خصائص كل عائلة وعرفت، وعندما تتحدد الملامح

(1) De l' Allemagne. Cite Par. S. Jeune op. Cit p. 35 .

الرئيسية لنفس بشرية ما ، فإن كثيرا غيرها ممن يشترك معها فى هذه الملامح يمكن أن يلحق بها ، وليس من شك فى أنه لن يستطاع تحديد فصائل الإنسان تماما على النحو الذى يمكن أن يتم بالنسبة للحيوان والنبات . فالإنسان من الناحية المعنوية أكثر تعقيدا ، وهو يمتلك ما يسمى « بالحرية» وهى التى تعطيه قدرا أكبر من احتمالات التصنيف والتشكيل ، وأيا ما كان الأمر فإننى أعتقد أن العلم مع الزمن سيصل فيما أتصور إلى قدر أكبر من الهيمنة على الخصائص المعنوية (١) .

وأمثال هذه الآراء كانت تجاوزا واضحا للمفهوم المحلى فى دراسة أدب ما ، إذ إنها بدعوتها إلى دراسة عائلات النفوس البشرية من خلال الإنتاج الأدبى، كانت تدعو فى الوقت نفسه إلى تجاوز الحدود اللغوية للآداب للبحث فيما وراءها عن امتداد عائلة ما ، أو طريقة ما فى النظر إلى الأشياء أو التأثر بها أو التعبير عنها ، وذلك هو جوهر دعوة الأدب المقارن .

أما مؤرخ الأدب هيبوليت تن Hippolyte Tain (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فقد تأثر بدوره بهذه الروح العلمية التى سادت القرن التاسع عشر ، وحاول أن يقيم تاريخا للأدب على أساس موضوعى ، تفسر فيه الظواهر الأدبية من خلال ارتباطها بظواهر كونية وخصائص بشرية أكثر اتساعا ، مثل خصائص السلالات البشرية (الجنس) و الخصائص المكانية التى يعيش فيها شعب من الشعوب (البيئة) ثم الإطار الزمنى الذى يتم فيه حدوث لون ما من الإنتاج الأدبى (العصر) وقد كان «تن» يهدف من وراء نظريته تلك إلى ربط علم « تاريخ الأدب » بعلوم استقرت تقاليدها وأسسها الموضوعية ، وأخذت دورا واضحا في الدورة العامة للحضارة الإنسانية ، يقول « تن» فى كتابه « مقدمة فى الأدب الإنجليزى » : السؤال الذى يطرح أمامنا الآن هو السؤال التالى : ما هى الحالة المعنوية التى تقف وراء إنتاج أدب ما أو فلسفة ما ، أو فن ما ، أو طبقة معينة من الفن ؟ وما هى الظروف المتصلة بالجنس Race وبالعصر moment وبالبيئة milieu التى يمكن أن تعين على نحو خاص على

(1) Sainte - Beuve : Nouveau Lundis/ Tomme III : Chateaubriand .

إيجـاد هذه الحـالـة المـعنوية ؟ إن هناك حـالة مـعنوية وراء كل لون مـن هذه الألوان الفكرية ومن فروعها المتشعبة عنها .

فهناك حالة معنوية مـلائمة للفن بعامة ، وحالة ملائمة لكل فرع من فـروعه ، للعـمـارة وللرسم وللنحت وللمـوسـيقى وللشعـر ،كل فـرغ يحتل حيـزه الخـاص داخل الحقل العام لنشاط النفس البشرية كل حسب قانونه الذى يحركه ، وامتثالا لذلك القـانون فإننا نرى فـرعا مـا ينهض – فيما يبدو لنا أنه مصـادفة – وهو ينهض وحده بين ترنح جيـرانه كـمـا حـدث بالنسـبـة للرسم فى هولندا فى القـرن السـابع عـشـر والشعر فى إنجلترا فى القرن السادس عشر والموسيقى فى ألمانيا فى القرن الثانى عشر ، فى هذا العصر المحدد وداخل هذا البلد المحدد توافرت الظروف لقيام فن ما ، ولم تتوافر لقيام غيره ، توافرت لإخصاب فرع واحد فى إطار الجدب المحيط به، وهذه الظروف العـامـة للإخصـاب الإنسـانى هى المـهـمـة التى يجب على تاريخ الأدب المعـاصـر أن يبحث عنها، إذ يجب قيام دراسة نفسية خاصة وراء كل جنس أدبى ، يجب رسم لوحة عـامـة للظروف الخـاصـة التى ينبغى أن تتهيأ لإنتاج لون مـا من ألوان الأدب أو الفن [1] » .

هذه الدعـوة من هيـبـولت تن، كـانت – إلى جـانب كـونهـا تجـديدا فى مناهج دراسـة تاريخ الأدب – كـانت دعـوة إلى توسيع مـجـال دراسـة هذا التـاريخ وتخطيـه لحدود الآداب الاقليمية للبحث عن الظروف الخاصة بكل جنس فى الآداب العالمية، وذلك يتطلب بالضـرورة تتبع حركة انتقال هذه الأجناس بين الآداب المختلفة، وهى دراسة تدخل فى صميم الأدب المقارن .

فى هذا المنـاخ العام للقـرن التاسع عـشـر ولد علم « الأدب المقـارن»، وظهـر هذا التـعـبيـر لأول مـرة فى فـرنسـا ١٨٢٨ على يد جـون جـاك أمـبيـر الذى أعطى مـحـاضـراته فى جـامـعتى مـرسـيليـا وباريس فى هذه الفـتـرة وجـعل عنوانهـا الأدب المقارن la litterature Comparee ، وفى نفس الفترة كتب فيلمان أول كتاب منهجى

(1) Tain. Histoire de la litterature anglaise Preface .

فى الأدب المقارن عن : « أدب القرن الثامن عشر » وقد درس فيه أدب هذا القرن فى فرنسا وانجلترا وألمانيا ، ومنذ هذا التاريخ وأبحاث هذا الفرع تتسع لتشمل كثيرا من البلاد [1] . وفروعه تغطى كثيرا من مجالات الالتقاء الفكرى والفنى بين الشعوب ، ومناهج البحث فيه تتعدد ولكنها يمكن على الإجمال أن تتلخص فى منهجين رئيسيين هما :

١- المنهج التاريخى أو الاتجاه الفرنسى :

دراسة الأدب المقارن بدأت -كما رأينا- فى فرنسا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر و حملت المصطلح الفرنسى الذى ترجم بعد ذلك إلى اللغات الأخرى ، وحملت أيضا روح البحث الفرنسية فى هذا المنهج . وعلى الرغم من كثرة الدراسات النظرية التى كتبت خلال القرن العشرين حول مجالات البحث ومناهجه فى هذا الفرع ، فإن كتاب فرانسوا جويار M . Francois - Guyard الذى صدر عام ١٩٥١ بعنوان « الأدب المقارن» La Litterature Comparee يعد تلخيصا جيدا لمجالات ومناهج البحث فى هذا الفرع ، وجويار يبدأ فيقدم تعريفا للأدب المقارن، فيعرفه بأنه: « تاريخ العلاقات الأدبية الدولية [2] » والدارس المقارن تبعا لذلك يقف على الحدود اللغوية للأدب القومى ، ويتابع حركة انتقال الموضوعات والأفكار والكتب والمشاعر بين أدبين أو أكثر، وهذه الحركة قد تتمثل في الأجناس الأدبية، فيمكّن مثلا دراسة تأثير الكوميديا الأسبانية على المسرح الفرنسى من هاردى إلى راسين، أو تأثير موليير على المسرح الكوميدى فى مصر حتى النصف الأول من القرن العشرين ، ويمكن فى هذا الإطار أيضا دراسة تأثير شعر الغزل العربى على حركة شعراء التروبادور فى أوروبا فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر [3] ، أو

---

(١) حول حالة الأدب المقارن اليوم وتطوره، انظر كتاب الأدب المقارن تأليف كلود بيسوا وأندريه ميشيل روسو ، وترجمة د . رجاء جبر ص ١٨ وما بعدها .

(٢) Voir. M. F. Guyard la litterature comparee sixtene edition. Pari .1978. p. 19 .

(٣) انظر مقالا لنا فى هذا الموضوع بعنوان : « قضية التأثير العربى على شعراء التروبادور » نشر فى مجموعة : دراسات عربية وإسلامية العقد الأول أكتوبر ١٩٨٣ .

دراسة تأثير جنس الخرافة على لسان الحيوان فى صياغته العربية على يد عبد الله ابن المقفع فى « كلية ودمنة » وانتقال هذه الترجمة - التى اعتبرت أصلا لهذا الجنس الأدبى بعد ضياع أصوله القديمة الهندية والفارسية - وانتقالها إلى اللغات الأخرى كاللاتينية ، وتأثيرها من خلال ذلك على الكاتب الفرنسى لافونتين فى حكاياته على لسان الحيوان FABLES ثم عودة هذا التأثير مرة أخرى إلى الأدب العربى عن طريق تأثر الشاعر أحمد شوقى والكاتب محمد عثمان جلال بأعمال لافونتين .

يمكن أن يتم رصد حركة الآداب من خلال « الموضوعات الأدبية » فيمكن دراسة موضوع « أوديب» وتقديم المسرح العالمى لأسطورته عند سوفوكليس فى الأدب اليونانى وكورنى فى الأب الكلاسيكى الفرنسى، وأندريه جيد فى الأدب الفرنسى الحديث وتوفيق الحكيم وعلى سالم فى المسرح العربى ، ونفس الرحلة يمكن أن تتم مع «موضوعات» أسطورية مشابهة مثل بجماليون ودون جوان وفاوست.

ويمكن أن يتم رصد الحركة الأدبية من خلال تلمس صورة أمة من خلال إنتاج كاتب أو فريق من الكتاب الأجانب عنها ، ومن أقدم هذه الصور فيما يخص علاقات الشرق العربى بالغرب الأوربى، الصورة التى قدمتها « أغنية رولاند» la Chanson de Roland والتى تصور واحدة من المعارك التى حدثت بين المسلمين والفرنسيين فى عهد شارلمان وأثناء الوجود الإسلامى فى أسبانيا ، وهى ملحمة لقيت رواجا كبيرا أثناء الحروب الصليبية على نحو خاص .

ومن هذا القبيل تأتى دراسة الصورة التى تكونت فى أوربا عن البطل « صلاح الدين الأيوبى » فى أعقاب انتصاره على ملوك أوربا فى الحروب الصليبية ، فقد تكوَّن فى الآداب الشعبية الأوربية فى القرن الرابع عشر موجة من الحكايات الأسطورية فى فرنسا وأسبانيا وإيطاليا وهى تصور صلاح الدين وقد وصل إلى أوربا وأرسى سفنه على شواطئ براندى ومنها عبر إلى روما ثم وصل إلى باريس حيث استقبله الأمراء استقبالا حافلا، وتحكى الأسطورة أن الملك فيليب الثانى ملك

فرنسا كان غائبا أثناء وصول صلاح الدين فاستقبلته الملكة التى وقعت أسيرة هواه منذ النظرة الأولى ، ولم تقتصر الصورة الأسطورية لصلاح الدين على الحكايات الشعبية فى هذه الفترة بل تعدتها إلى اللوحات والرسوم الزخرفية على السجاجيد فى كثير من قصور القرن الرابع عشر .

وقد تتم الدراسة المقارنة من خلال تتبع الملامح العامة لصورة أمة من الأمم أو حضارة من الحضارات فى إنتاج كتاب ينتمون إلى أمة أخرى، ومن هذا اللون تأتى دراسة جون مارى كارى الفرنسى عن الرحالة والكتاب الفرنسيين فى مصر .

voyageurs et ecrivains Francais en Egypte (le Caire, 1956) .

ودراسة أنور لوقا المصرى بالفرنسية عن « الرحالة والكتاب المصريين فى فرنسا فى القرن التاسع عشر » .

voyageurs et ecrivain egyptiens en France au XIX Sicle (Paris 1970) .

على أن هذه الحركة بين الآداب يمكن كذلك أن ترصد من خلال الشخصيات الأدبية سواء تمثلت فى صورة مؤلف واحد أو مجموعة مؤلفين يمثلون اتجاها متناسقا ، ويمكن للدراسة فى هذا المجال أن تأخذ أحد اتجاهين : من المنبع إلى المصب مثل تأثير كاتب معين فى أدب أمة أخرى أو كاتب أو جماعة من هذه الأمة، مثل تأثير الرومانتيكيين الفرنسيين على الشاعر خليل مطران أو على الاتجاه الشعرى الذى يمثله [1] والذى ظهر فى جماعة أبوللو ، أو تأثير الرومانتيكيين الإنجليز بعامة أو «وردزورث» خاصة على مفهوم الشعر ولغته عند جماعة الديوان أو عند عباس محمود العقاد ، أو تأثير جان جاك روسو على محمد حسين هيكل أو على نشأة الرواية العربية ، أو تأثير جى دى موباسان على محمود تيمور أو على القصة القصيرة فى مصر ، أو تأثير أفكار « إليوت» على جماعة الشعر الحر فى الأدب العربى الحديث .

---

(١) تناولنا هذا الموضوع فى رسالتنا للدكتوراه المقدمة إلى جامعة السوربون بعنوان : La vie ... et la Poesie de Khalil Matran.

ويمكن أن يكون اتجاه الدراسة عكسيا بمعنى أن يبحث عن مصادر كاتب ما فى أدب أمة أخرى مثل مصادر طه حسين فى الفكر الفرنسى وعبد الرحمن شكرى فى الفكر الإنجليزى مثلا .

هذه هى الملامح العامة لمجالات البحث فى المنهج التاريخى، وهى ملامح تندرج تحتها عشرات التفصيلات ومئات الموضوعات التى يمكن دراستها [1] .

على أن هذا الاتجاه التاريخى الذى ساد وحده نحو قرن من الزمان ، بدأ منذ بداية الخمسينيات فى هذا القرن يجد معارضة هنا أو هناك ونقدا يوجه إلى فرع أو إلى آخر من فروعه ، وكانت موجة المعارضة قد بدأت فى الجانب الأمريكى فيما عرف باسم « أزمة الأدب المقارن» وقد شكلت هذه الموجة اتجاها منهجيا ثانيا ومن هنا فإن هذا الاتجاه سوف يحمل فيما بعد اسم : -

١- المنهج النقدى أو الاتجاه الأمريكى :

بعد ظهور كتاب فرانسوا جويار الذى أشرنا إليه من قبل والذى كان قد لخص اتجاهات البحث فى الأدب المقارن حسب التصور التاريخى الفرنسى ، ظهرت فى أمريكا دراسة تعقّب على هذا الكتاب كتبها « كالفن» و « براون» وقد كان من الملاحظات الرئيسية التى وجهاها إلى « جويار» أنه عندما يتحدث عن الحقول التفصيلية لمجالات البحث عنده ، يتخذ من الأدب الفرنسى محورا تدور حوله الآداب الأخرى تأثيرا أو تأثرا . فهو يطرح فى موضوعات مثل : كتاب «فرنسيون فى الخارج» أو «كتاب أجانب فى فرنسا»، تأثير الأدب الفرنسى على أدب ما أو تأثره به» ويرى الكاتبان أن هذه النزعة المحورية المحلية لا تتفق مع الطابع العالمى العام الذى ينبغى أن يتسم به فرع مثل « الأدب المقارن» ويتساءلان: ما الذى يمكن أن يحدث لو أن كل أمة وجدت لديها من المزايا الخاصة ما تعتقد معه أن أدبها أحق

(١) يمكن مراجعة كثير من التفاصيل المفيدة فى هذا الموضوع فى كتاب الدكتور محمد غنيمى هلال « الأدب المقارن » ط ٣ . وفى كتاب جويار الأدب المقارن وقد ترجمه إلى العربية د. محمد غلاب .

باعتباره محورا لما عداه ،وعلى حد تعبيرهما : « من يستطيع فى هذه الحالة أن يمنع العرب أو الشعوب الإسلامية – وهى لديها عقيدة غير قابلة للنقاش بأن لغتها هى لغة مقدسة – من أن تطالب بأن يكون أدبها الذى ينفرد بهذه الميزة الخاصة هو الأدب المحورى الذى تدور حوله الآداب الأخرى ؟ بل من يستطيع أن يمنع مليارا من البشر تكاد حضارتهم تبلغ أربعة آلاف سنة فى الصين أن يطالبوا بنفس الموقف ؟ [1] .

لكن الاعتراض الثانى كان موجها إلى صلب المنهج التاريخى وهو الاعتراض الذى وجهه الكاتب الأمريكى « رينيه ويليك» ووافقه عليه كثير من الكتاب الفرنسيين أنفسهم ، وفى مقدمتهم « إيتيامبل » كبير دارسى الأدب المقارن فى فرنسا فى الوقت الحاضر . ويتلخص هذا الاعتراض فى أن المنهج التاريخى يوجه قدرا كبيرا من الاهتمام إلى « الوسائط» و العلاقات التاريخية بين أدب وآخر، وهو يفعل ذلك باعتباره جزءا من « تاريخ الأدب»، لكن هذا الاعتبار يدفع بعض المتحمسين لهذا الاتجاه إلى الاهتمام بعنصر « التاريخ» أكثر من اهتمامهم بعنصر « الأدب»، ويعتبر على هذا الأساس ، كل إنتاج تم نتيجة التقاء وسائط محدودة، داخلا فى الأدب المقارن ، وكل إنتاج لم تتبين فيه هذه الواسطة ، حتى وإن تبينت فيه علائم المشابهة خارجا عن نطاق الأدب المقارن ، وكلا الاعتبارين يحتاج إلى وقفة من أنصار المذهب النقدى. كما أن الأساس نفسه الذى يبنى عليه المنهج التاريخى وهو التطبيق الحرفى لمنهج تاريخ الأدب يحتاج إلى وقفة أخرى .

يقول « إيتيامبل» عند مناقشته لمبدأ التطبيق الحرفى لمنهج تاريخ الأدب ، ذلك المنهج الذى تمثله دراسات « لانسون» فى كتبه عن تاريخ الأدب الفرنسى أدق تمثيل ، يقول : إن الذين يتبعون « لانسون» ومنهجه ، وهو منهج مهم ، ينسون قراءة فقرة هامة وردت فى مقدمة كتاب « لانسون» وهى تفرق بين التطبيق الحرفى لقواعد المنهج الخالى من التذوق ، وبين التطبيق المتذوق الذى يفيد فى تقدم وتطور دراسة الأدب ، وهو يدعونا إلى قراءة هذه الفقرة الهامة من مقدمة كتاب

(1) Voir : Etiemble : Comparison n' est Pas raison Paris 1983 .

«لانسون » في تاريخ الأدب : « إننى لا أفهم أن يكون للدراسة الأدبية إلا هدفان: التثقيف والإمتاع ، ودون شك فإن هؤلاء الذين يتعلمون الأدب ليعلموه ينبغى عليهم أن تكون معلوماتهم منظمة ، وأن تكون دراساتهم خاضعة لمنهج وموجهة نحو نقاط محددة أكثر دقة، بل وأقول أكثر علمانية من دراسات هواة الأدب. لكن لا ينبغى أن يغيب عن أعيننا شيئان : أحدهما أن الدارس الذى يكتفى بالتطبيق الحرفى للمنهج المنظم سوف يكون مدرسا رديئا للأدب لا يستطيع أبدا أن يطور لدى تلاميذه - على وجه خاص - تذوق الأدب، وثانيهما أن أحدا من المعلمين لا يستطيع أن يعطى لدروسه هذه الفعالية ، إذا لم يكن هاويا قبل أن يكون عالما » [1] ومن خلال هذا النص يلفت « إيتيامبل» النظر إلى أن أولئك الذين يبالغون فى اتباع الهيكل الخارجى للمنهج قد يجدون أنفسهم بعيدين عن مجال الدراسة الحقيقية للأدب فى الوقت الذى يعتقدون فيه أنهم وضعوا أيديهم على واسطة محدودة أو صلة مباشرة .

وكما قلنا فإن معارضى المنهج التاريخى يقفون أمام المقولتين اللتين يمكن استخراجهما من مبادئ هذا المنهج « كل أدب ينتج عن اتصال بين آدبين أو شعبين فهو أدب مقارن» و « كل أدب لا تتضح فيه وسائل الاتصال بين أدبين أو شعبين فهو خارج عن دراسة الأدب المقارن » .

وبالنسبة للمقولة الأولى فإن الاعتراض يتمثل فى أدب الرحلات على نحو خاص، إذ إن هذا القطاع الذى يمثل فى العصر الحديث رافدا مهما من روافد اتصال الشعوب والحضارات تكثر الكتابات فيه على نحو يصعب فيه التمييز بين كتابات الأدباء المبدعين ومذكرات الرحالة الهواة ، ولو أننا أخذنا فى الاعتبار الأوراق التى كتبها كل الرحالة الذين يصعدون إلى جنوب مصر أو كل الشرقيين الذين يمرون بتجربتهم الأولى مع الحضارة الأوربية ويريدون أن يسجلوا انطباعاتهم على الورق ، لوجدنا أمامنا كما هائلا من الإنتاج لا يمكن الاتفاق دائما على إدخاله فى باب « الإنتاج الأدبى » وهو اعتبار هام لابد منه قبل دراسته فى باب «الأدب المقارن » .

(1) Etiemble Ibid .

وبالنسبة للمقولة الثانية فإنه يمكن أن يلاحظ أن كثيرا من ألوان الإنتاج الأدبى العالمى يمكن أن يلمح بينها وجه واضح للتشابه ومجال قوى للدراسة المقارنة دون أن تكون الوسائط وأسباب الاتصال التاريخى واضحة دائما ، ويظهر هذا على نحو خاص فى الإنتاج ذى الطابع الجماعى مثل حكايات ألف ليلة وليلة ، فالدراسة المقارنة لهذه الحكايات تطلعنا على قدر كبير من التشابه بين التراث الشعبى الهندى والفارسى والفرعونى واليهودى وتراث جنوب أوربا ، وقد يكون الاهتمام المركز على الواسطة المحددة صعبا ومدعاة لإنفاق كثير من الوقت والجهد فى بحوث قد لا تكون نتائجها ذات قيمة أدبية بالضرورة ، على حين أن الاهتمام بالدراسة المقارنة بدءا من النصوص الحية قد يكون أكثر فائدة . لقد لاحظ إيتيامبل أثناء دراسته للشعر فى فترة ما قبل الرومانتيكية في القرن الثامن عشر أن كل الموضوعات التقليدية التى يضمها ذلك الشعر مثل الطبيعة وخلع حالة النفس على المشاهد الخارجية والحب العذرى والحساسية المرهفة ، والبكاء على الزمن الماضى وعلى الأطلال ، لاحظ أن مظاهر هذا العصر وخصائص إنتاجه تتشابه كثيرا مع الشعر الصينى فى عصر كيم يون الذى كان يعيش قبل الميلاد، ومن الطبيعى فإن تلمس أسباب محددة للاتصال التاريخى بين العصرين قد تكون شديدة الصعوبة وغير مجدية .

وفى الوقت ذاته فإن إهمال هذا التشابه القوى، الذى يقتحم العين بين الظاهرتين الأدبيتين، ليس فى مقدور الدارس المقارن، وينبغى تتبعه على الأقل فى فترة أولى تطرح فيها التساؤلات ويجرى تعميقها وتطويرها سعيا إلى تطوير الحقل فى ذاته وانتظارا لاكتمال الحلقات ربما فى فترات تاريخية لاحقة .

لقد دفعت هذه الاعتراضات كلها رأى أصحاب « المنهج النقدى » إلى التشكل لا فى مواجهة المنهج التاريخى ولكن في مجاورته فزعماء المنهج النقدى من أمثال رينيه ويليك يفرقون بين دراسة تاريخ الآداب دراسة مقارنة ، وبين الدراسة المقارنة للآداب ، ويرون أن الآداب فى جوهرها هى « نظم الشكل » التى يضيفها الإنسان إلى لغته الطبيعية ، وأن الدراسة المقارنة للآداب بدلا من أن تحدد

نفسها بدراسة « العلاقات » ينبغى أن تهتم بدراسة « القيم»، وأن الدراسة المقارنة للقيم الأدبية يمكن أن تلعب دورا إيجابيا فى تطوير هذه القيم ذاتها بدلا من أن يقتصر دورها على الرصد والملاحظة [1] .

لقد ساعد « المنهج النقدى» على توسيع دائرة البحث فى الأدب المقارن ، وعلى إعطاء مزيد من الاهتمام للعناصر الأدبية فى النص ، وهو كما قلنا لم يلغ المنهج التاريخى وإنما وازاه . وإذا كان أحدهما قد حمل اسم « المنهج الفرنسى » والآخر اسم « المنهج الأمريكى» فإن التسمية تدل على نقطة البدء فى كل منهما أكثر مما تدل على قدر الاسهام والمتابعة ، فإن علماء من اللغتين يضاف إليهم علماء من لغات كثيرة أخرى شرقية وغربية يواصلون إثراء حقول الدراسات المقارنة تبعا لهذا المنهج أو ذاك أو مزجا لهما فى اتجاه يركز على الناحيتين ، وعلى أى حال فإن طبيعة « الموضوع» المطروح للبحث ، هى التى تحدد غالبا المنهج المناسب لدراسته .

ولسوف نحاول فى الصفحات التالية أن نقف أمام بعض صور من جهود رواد الدراسات الأدبية المقارنة فى الأدب العربى الحديث، قبل أن ندرس بعض الموضوعات المقارنة التى التقى فيها الأدب العربى مؤثرا أو متأثرا بغيره من الآداب أو موازيا له على امتداد تاريخه الطويل ، و هو تاريخ شهد كثيرا من نقاط الالتقاء مع الآداب العالمية، وأثار من الموضوعات مالا يمكن حصره فى دراسة واحدة . ولم يبق أمام الدارس إلا اختيار نماذج من هذه اللقاءات بقدر الحجم المتاح لدراسته .



---

(١) انظر مرجع إيتيامبل السابق الذكر، وانظر كذلك فى العرض العام للأسباب التاريخية لقيام المنهجين التاريخى والنقدى مقالا للدكتور عبد الحكيم حسان فى مجلة فصول يونية ٨٣ بعنوان « الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسى والأمريكى » .

المبحث الثانى

صور من جهود رواد الأدب المقارن

(أ) محمد غنيمى هلال والتأليف المنهجى

لا شك فى أن مظاهر التجديد فى فروع الدراسات الأدبية والنقدية العربية تنوعت وتكاثرت خلال القرن العشرين الذى بدأ يعطى ثمار التواصل الذى تم فى القرن التاسع عشر بين الأدب العربى والآداب الأجنبية والأوربية منها على نحو خاص .

وإذا كانت بعض مظاهر هذا التجديد قد تمثلت فى اقتراح مناهج جديدة للدرس فى بعض الفروع، كما هو الشأن بالنسبة لتاريخ الأدب وللنقد الأدبى وبعض فروع البلاغة والدراسات اللغوية ، أو فى توسيع مجالات أخرى أو إدخال إضافات جزئية عليها فإن بعض هذه المظاهر التجديدية تمثل فى إضافة فرع جديد من فروع الدراسات الأدبية والنقدية لم يكن للعربية عهد به من قبل ، ولعل أبرز هذه الفروع الجديدة هو « الأدب المقارن» الذى بدأت بعض إرهاصاته فى القرن التاسع عشر وتطورت بعض مقدماته في الربع الأول من القرن العشرين، وظهر مصطلحه فى العربية فى الربع الثانى منه ، ثم ظهرت أول دراسة منهجية متكاملة فيه، فى بداية النصف الثانى . وهذه الدراسة هى التى قدمها الدكتور محمد غنيمى هلال سنة ١٩٥٣ بعنوان « الأدب المقارن» .

ولد محمد غنيمى هلال فى محافظة الشرقية بمصر فى مارس سنة ١٩١٦ ، والتحق بالأزهر حتى أتم مرحلة الدراسة الثانوية به ، ثم التحق بمدرسة دار العلوم العليا وتخرج فيها سنة ١٩٤١ ، وسافر إلى فرنسا سنة ١٩٤٣ فى أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن، وعاد من بعثته سنة ١٩٥٢ بعدحصوله على دكتوراه الدولة من جامعة السربون فى الأدب المقارن . لكى يعمل فى كلية دار العلوم لتدريس هذا الفرع وينتقل به إلى جامعات أخرى مثل جامعة عين شمس وجامعة الأزهر ، وتظل

دراساته الفنية تتوالى في هذا المجال وفى مجال النقد الأدبى حتى وفاته فى يوليو سنة ١٩٦٨ بعد الخمسين بقليل .

ولقد كان كتاب « الأدب المقارن» لغنيمى تتويجا لمرحلة طويلة من الإرهاصات والمقدمات والبحث عن المصطلح واللجوء إلى الترجمات ، وهذه المحاولات كلها كانت بدورها تقنينا لظاهرة قديمة . كان الأدب العربى ، كغيره من الآداب الكبرى قد عرفها خلال تاريخه الطويل . وهى ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين الآداب بعضها والبعض الآخر . لكن الإحساس بهذه الظاهرة ومحاولة تقنينها أو الالتفات إليها، لم يجد فى القديم إلا بعض الإشارات العابرة، مثل تلك التى وردت فى بعض كتابات الجاحظ عند حديثه عن البلاغة فى الأمم الأخرى ، كالفرس والهند ، أو التفاته إلى بعض الخصائص العامة المتفقة أو المختلفة بين الشعرين العربى و الفارسى ، أو إشارته إلى مشاكل الترجمة (١) .

غير أن الاقتراب من الآداب الأوربية التى ولد فيها هذا الفرع ، بدأ يجعل بعض مبادئ « المقارنة» فى الدراسات الأدبية والنقدية تتسلل إلى أقلام رواد الكتابة الأدبية فى القرن الماضى ، ومنها مبدأ « النسبية» الذى تمثلت بعض مظاهره فى كتابات رفاعة الطهطاوى بعد تعرفه على اللغة والفكر الفرنسى ، وما طرحه من مظاهر « المقارنة» بين العربية والفرنسية فى كتابه « تخليص الإبريز» وكذلك إشارات على مبارك فى روايته التعليمية « علم الدين » والتى كانت قائمة فى جوهرها على أساس النقاش بين عالم عربى وعالم أوربى (٢) .

وقد شهد الربع الأول من القرن العشرين نضج بعض المقدمات الضرورية لدراسة الأدب المقارن دراسة منهجية ، متمثلة فى قيام منهج حديث لدراسة تاريخ

(١) انظر . د. الطاهر مكى ، « فى الأدب المقارن ، دراسات نظرية وتطبيقية » ص ٧ وما بعدها، دار المعارف سنة ١٩٨٨ .

(٢) انظر : د. عطية عامر . تاريخ الأدب المقارن ، مقال بعجلة فصول سبتمبر سنة ١٩٨٣ .

الأدب ، لأن الأدب المقارن نشأ فرعا من فروع دراسات تاريخ الأدب فى فرنسا فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر ، وتمثلت هذه المقدمات فى الجهد الذى قدمه بعض أعضاء بعثات دار العلوم العائدين من أوروبا ، وفى مقدمتهم حسن توفيق العدل، الذى تخرج فى دار العلوم ١٨٨٧ ، وسافر إلى ألمانيا ، وعاد ليكتب كتابا عن «تاريخ الأدب العربى» وفقا للطريقة المستحدثة فى الآداب الأوربية، وتبعه في منهجه كتاب آخرون مثل الشيخ أحمد الإسكندرى والشيخ مصطفى عنانى وكانا يعملان كذلك بالتدريس فى دار العلوم (١) ، ثم كان إنشاء الجامعة المصرية والدراسات التى قدمت حول تاريخ الأدب بها ، سواء على يد بعض المستشرقين أو أعضاء البعثات العائدين من أمثال د. أحمد ضيف ود. طه حسين ، كان ذلك كله عاملا أساسيا لقيام مفهوم عصرى لتاريخ الأدب يمكن أن يتفرع عنه علم جديد مثل الأدب المقارن .

ولقد ظهر بالفعل مصطلح « الأدب المقارن» فى الكتابات العربية فى الربع الثانى من هذا القرن ، عندما كتب فخرى أبو السعود خلال عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ . مجموعة من المقالات ، قارن فيها جوانب من الأدب العربى والإنجليزى ، تتشابه فى موضوعاتها دون أن يكون بينها روابط أو اتصالات تاريخية، مثل النزعة العلمية والخيال ، والفكاهة ، والمرأة ، وأطوار الثقافة ، وغرض الأدب ، من خلال معالجة كل من الأدبين العربى والإنجليزى له ، وأيًا ما كان الرأى فى قيمة هذه الدراسات (٢) فقد حملت بالتأكيد معها ، مصطلح «الأدب المقارن » الذى كان يضعه أبو السعود عنوانا جانبيا لمقالاته .

---

(١) د. الطاهر مكى . « الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه » ص ١٧٤ وما بعدها دار المعارف ١٩٨٧ .

(٢) يشيد الدكتور عطية عامر بهذه المقالات (المرجع السابق) على حين يراها الدكتور مكى مجرد إرهاصات « لا تدخل تحت مفهوم الأدب المقارن» انظر: الأدب المقارن . ص ١٨١ .

وبالرغم من ظهور كتابين مؤلفين حول الأدب المقارن بدار العلوم فى أواخر الأربعينيات لكل من عبد الرازق حميدة وإبراهيم سلامة . وظهور كتاب مترجم عن الفرنسية لڤان تيجم ، فإن إصدار غنيمي هلال لكتاب « الأدب المقارن» سنة ١٩٥٣ اعتبر بداية التأليف المنهجى فى ذلك الفرع فى الأدب العربى .

ولقد عنى الكتاب بالرصد والتعريف وتقديم الأمثلة واقتراح الموضوعات القابلة للبحث فى هذا الفرع الجديد من الناحية النظرية أو الناحية التطبيقية ، وكان واضحا منذ البداية ازدحام المعلومات الكثيرة فى عقل غنيمى هلال حول حقل الأدب المقارن فور عودته من بعثته فى السربون التى عمق خلالها معرفته باللغات الأجنبية ، الفرنسية والإنجليزية والفارسية ، وتسلح من ثم بزاد لغوى يضعه فى صف الدارسين المثاليين للأدب المقارن ، ثم كان قد مارس كذلك الدراسة التطبيقية لذلك الفرع من خلال عملين أكاديميين كان قد تقدم بهما إلى جامعة السربون ، أولهما بعنوان :

L' infulunce de la Prose Arabe sur La Prose Persane auxvem et viem siecles de L' Hegire

تأثير النثر العربى على النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجرى .

وثانيهما : كان عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين .

Le Theme d'Hypatie dans La Litterature Francaise et anglaise de XVIIIm siecles au XXem Siecler .

وساند هذه الأعمال الأكاديمية قراءات نظرية كثيرة تكشف عنها قائمة المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية والفارسية والعربية التى يضمها الكتاب ، وهى مراجع تشف عند النظر إليها عن دقّة واستيعاب وعن دأب جعل الدارس خلال فترة بعثته يحمل معه ما يراه ذخيرة لمستقبل الدراسات المقارنة من دوائر المعارف إلى الكتب المتخصصة فى النقد الأدبى وتاريخ الأدب والأدب المقارن إلى

بعض قصاصات الصحف اليومية ، حيث نرى من مراجعه ، مقالة نشرت فى صحيفة لموند الفرنسية فى ٤يناير سنة ١٩٥١ حول المصادر العربية للكوميديا الإلهية De Nouveaa Sur Les Sources Arabes de La Divine Comed, [وهناك بالطبع ما كان قد كتب فى المكتبة الفرنسية حول الأدب المقارن مثل كتاب فان تيجم « الأدب المقارن » La Litterature Comparee ، والذى كان قد صدر بالفرنسية ١٩٤٦ ، وترجم إلى العربية على يد سامى الدروبى سنة ١٩٤٨ ، قبل صدور كتاب غنيمى هلال ، وكذلك كتاب فرانسوا جويار «الأدب المقارن» الذى كان قد صدر فى العام السابق على رحيل غنيمى عن باريس سنة ١٩٥١ ، وترجم فيما بعد إلى العربية سنة ١٩٥٦ على يد الدكتور محمد غلاب ، ولسوف تثير علاقة هذا الكتاب بما كتبه الدكتور غنيمى هلال لبسا عند بعض الدارسين سوف نعود إليه، كما أن كتاب جويار نفسه سوف يثير رد فعل ضد الاتجاه الفرنسى فى دراسة الأدب المقارن، وهو الاتجاه الذى عرف باسم « المدرسة التاريخية » وسيتولد عن المناقشات حول هذه القضية ، ظهور اتجاه آخر مواز فى الدراسات المقارنة كما أشرنا من قبل هو الاتجاه الأمريكى أو «المدرسة النقدية» ، التى كان ظهورها فى الواقع مزامنا لبدء كتابات غنيمى فى الأدب المقارن، والتى كانت تعتمد كلية على الاتجاه الفرنسى أو المدرسة التاريخية.

وغنيمى مشغول أمام تزاحم المعلومات بتصنيف كتابه الذى أطلق عليه اسم « الأدب المقارن» من ناحية ، لكنه أشار فى مقدمته إلى تردد تصنيفى : « وكتابنا هذا يجوز لنا أن نسميه « المدخل لدراسة الأدب المقارن» أو « الأدب المقارن ومناهج البحث فيه » لأنى لم أقصد فيه إلى دراسة مسألة خاصة من مسائل الأدب المقارن بل أردت عرض موضوعه إجمالا ، و جعلته قسمين، شرحت فى القسم الأول مه معنى الأدب المقارن ، وتاريخ نشأته ، والوضع الحالى لدراسته فى أوربا .. ثم عرضت ميدان البحث فيه عرضا سريعا ، وخصصت القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها» .. ولعل هذا التردد فى نسبة الكتاب إلى المداخل أو إلى الأساس . هو الذى جعل غنيمى فى طبعاته التالية

يضيف إلى الكتاب كثيرا من الصفحات مع المحافظة على هيكله العام ، حتى بلغ حجم الكتاب فى طبعته الثالثة (٤٥٤ صفحة) أكثر من ضعف حجمه فى طبعته الأولى .

وكان لمصطلح « الأدب المقارن» نفسه وقفة سريعة تشير إلى بعض جوانب القصور فى الصياغة التى أصبحت مشهورة ، والتى لا تكاد تغطى طبيعة المادة التى تهتم بالآداب وليس بأدب واحد ، وتتم خلالها المقارنة بين طرفين متساويين ويكون أحدهما أولى بصيغة اسم الفاعل والآخر بصيغة اسم المفعول. ويشير إلى أن الأولى أن يسمى العلم « التاريخ المقارن للآداب» ولكن المصطلح الفرنسى الذى شاع فى الكتابات الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، هو مصطلح La Litterature Comparee والمصطلح العربى المختار مطابق له فى صيغته وقصوره . وقد أشرنا من قبل إلى أن الذى اختار هذا المصطلح هو فخرى أبو السعود، وهو من أصحاب الثقافة الإنجليزية، مع أن المصطلح الإنجليزى يعطى فى صياغته دلالة أقرب إلى معنى المصدر من اسم المفعول Compartive Litereture .

ويتتبع غنيمى الظروف التى ساعدت على نمو فكرة تبادل التأثير والتأثر بين الآداب إنطلاقا من تأثر الأدب الرومانى بالأدب الإغريقى فى أعقاب انتصار روما على أثينا ، وهو التأثر الذى أخذ شكل المحاكاة ، وجعل الأقدمين يقولون : « إن روما غزت أثينا عسكريا ولكن أثينا غزت روما ثقافيا » ولسوف يمتد مفهوم المحاكاة إلى أجيال لاحقة فى التراث الأوربى ويجسد مبدأ هاما من مبادئ عصور الإحياء والتنوير حتى تصبح « المحاكاة » لمجمل التراث الإغريقى واللاتينى، هدفا رئيسيا من أهداف البعث الأدبى فى أوربا .

وإذا كانت ظروف التأثر قد تمت فى مرحلة أولى على مستوى « الزمان» بين حضارات متعاقبة . فإن حساسيات كثيرة كانت تمنعها من أن تتم على مستوى « المكان » فى حضارات متزامنة ، فلم يكن الجنوب يعترف بأدب الشمال ، ولا الغرب يقر بعطاء الشرق ، لكن القرن الثامن عشر جاء فى أوروبا لكى يزيل هذه الحواجز المعنوية فتظهر شخصيات مثل مدام دى ستايل تدعو فى فرنسا إلى

ضرورة التنبه إلى ثراء الفكر والأدب فى ألمانيا، ويكتشف ڤولتير الفرنسى عبقرية شكسبير الإنجليزى ويتألق جوته الألمانى ويترجم أنطون جالون « ألف ليلة وليلة » الشرقية ، وتبدو الظروف أكثر قابلية لتبادل الاعتراف بالفضل الأدبى ، ثم تساعد الروح العلمية فى مناهج البحث فى القرن التاسع عشر على ترسيخ الاعتقاد بعدم إمكانية دراسة الجزئيات بمعزل عن بعضها البعض ، ومعاملة الأجناس الأدبية معاملة الأجناس الحية من حيث النشوء والتطور ، وشيوع نزعة المقارنات توخيا للوصول إلى أعماق الحقيقة ، وكل ذلك سوف يؤدى إلى ظهور مصطلح الأدب المقارن على يد جوزيف تكست فى فرنسا سنة ١٨٢٧ .

والتخطيط الذى يقترحه غنيمى لميادين ومناهج البحث فى الأدب المقارن يستجيب بصفة مباشرة - و هذا طبيعى - لمفهوم المدرسة التاريخية الفرنسية ، وهو يمهد لهذا التخطيط بحديث عن عالمية الأدب وعواملها، يتعرض فيه للظروف التى يتم خلالها عادة لقاء الآداب وتبادل التأثير والتأثر فيما بينها سواء كانت عوامل عامة مثل الهجرات والحروب والغزو، أو عوامل خاصة مثل انتقال الكتب وتأثير الشخصيات الأدبية، أو ظهور من يسمون بالوسطاء ، وهم الذين يشكلون جسرا بين ثقافتين ، كما كان ڤولتير بين الفرنسية والإنجليزية ، ومدام دى ستايل بين الألمانية والفرنسية وابن المقفع بين الفارسية والعربية .

أما تتبع مظاهر هذا التأثر فيمكن أن يتم من خلال قنوات كثيرة ، منها تقسيم النتاج الأدبى إلى أجناس، أو تتبع ما يسمى بالنماذج البشرية أو دراسة مصادر الإنتاج الأدبى ، أو دراسة المذاهب الأدبية ، أو تصوير الآداب للبلاد والشعوب الأخرى ، وهذه القنوات تشكل فى مجملها وسائل رسم الأطر الخارجية الممكنة للأعمال الأدبية ، وهى الأطر التى يمكن انطلاقا منها تتبع المجرى التأثرى من المنبع إلى المصب أو رصده فى نقطة من نقاط تحركه . وفى تتبعه للأجناس الأدبية يعكس التقسيم الكلاسيكى لها إلى الملحمة والمسرحية وقصة الحيوان كأجناس شعرية وإلى القصة والتاريخ وفن المناظرة والحوار كأجناس نثرية ، ولا يغفل خلال ذلك ما يدور حول فكرة تقسيم الأجناس ذاتها من حوار وحول بعض الدراسات الحديثة الوصفية لها .

وخلال تتبعه لرحلة كل جنس يتوقف أمام نقاط التماس الممكنة بين الأدب العربى والآداب العالمية، كما كان الشأن عند حديثه عن الملحمة فى العصور الوسطى وإشارته إلى ملحمة دانتى « الكوميديا الإلهية » وبيان كيف أنها - وفقا لآراء الباحثين الأوروبيين وعلى رأسهم أسين بالاثيوس - قد أفادت كثيرا من الفكر الإسلامى من خلال قراءة دانتى لمخطوطات عربية ترجمت إلى اللاتينية ودارت حول تفسيرات قصة المعراج ، وإفادته من مصادر أخرى من أهمها الفتوحات المكّية لابن عربى .

أما حديثه عن جنس المسرحية فهو يمتد لكى يصبح مزيجا من الحديث فى النقد الأدبى والأدب المقارن، وهو يتتبع جذورها فى الأدب اليونانى والنقد الأرسطى، وتطورها فى الأدب اللاتينى والعصور الوسطى، واتجاهاتها فى الآداب العالمية ، لكى يقوده ذلك إلى المسرحية الغنائية الأوربية ومدى تأثرها بالتراث العربى والشرقى مثل مسرحية «معروف إسكافى القاهرة » لهنرى رابو ومسرحية شهر زاد لموريس رافيل ، ثم يعود إلى المسرحية فى الأدب العربى فيتتبع الجذور بدءا من المسرحية الفرعونية وأنماط المسرح التركى منتقلا إلى تأثير المسرح الكلاسيكى الفرنسى على نشأة المسرح العربى الحديث من خلال عرض مسرحيات موليير وراسين وكورنى وفكتور هيجو بعد تعريبها أو تمصيرها على يد فرق الشوام فى نهاية القرن الماضى، وينتهى بالوقوف أمام شوقى معلنا أنه رائد الأدب المسرحى .

ولا تقل دائرته اتساعا فى محاولة رصد جنس « القصة على لسان الحيوان» حيث تمتد من الأدب السنسكريتى القديم ، فى حكاياته القديمة التى صيغت على يد راهب البراهمة « بيدبا» فى حكاياته التى صاغها فى الحكمة على ألسنة الحيوانات للملك دبشليم فى القرن الثالث الميلادى، والتى حملت اسم « الحكايات الخمس » أو « البانجاتانترا» وهى الحكايات التى انتقلت بعد ذلك إلى الأدب البهلوى فى فارس قبل الإسلام حيث ترجمها برزويه تحت عنوان « كليلة ودمنة» ومنه انتقلت إلى ابن المقفع الذى ترجمها إلى العربية ، وظلت ترجمته أشهر من الأصول

التى تناقلت عنها فى البهلوية أو السنسكريتية ، حيث ضاعت هذه الأصول ولم يبق إلا الأصل العربى الذى قدر له أن ينتقل إلى معظم لغات العالم الوسيط والحديث ، وأن تكون ترجمته إلى الفرنسية مصدر تأثير مباشر على الشاعر الفرنسى جون دى لافونتين فى القرن السابع عشر، وأن تكون صياغة لافونتين بدورها مصدر تطوير وتأثر فى الآداب العالمية الحديثة ومنها الأدب العربى الذى تأثر رواد هذا الجنس الأدبى فيه من أمثال أحمد شوقى ومحمد عثمان جلال برؤية لافونتين الشعرية له ..

إن هذا التخطيط المحكم هو الذى ينتهجه غنيمى فى بقية الأجناس الأدبية ويثير من خلاله أسئلة هامة فى حقل الدراسات الأدبية المقارنة عامة ودراسات الأدب العربى على نحو خاص . فألف ليلة وليلة ، تلقى الأضواء حول جذورها الفارسية وصياغتها العربية فى أجيال متلاحقة وتأثيراتها الأوربية ، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرى - والتوابع والزوابع لابن شهيد ، يجرى التساؤل حول احتمالات وجود جذور لهما فى الأدب الإيرانى القديم ، وحول تحقيق مدى الصلة الممكنة بينهما وبين الكوميديا الإلهية لدانتى ، وجنس المقامة العربية يتم رصد علاقاته بالأدب الفارسى وبالآداب الأوربية من خلال التقاء الحضارتين ، وشعر الغزل العربى يجرى تتبعه وانتقاله إلى مرحلة الغزل العذرى بعد الإسلام ثم وصوله إلى مرحلة التأويل الصوفى فى الأدب الفارسى على نحو خاص ، أو انتقال شعبة غنائية من هذا الغزل لكى تؤثر فى الشعر الأوربى الوسيط فى حركة شعراء التروبادور .. وهكذا تثار عشرات القضايا المقارنة فى هذا الكتاب الرائد ، وقد تكفل غنيمى نفسه بتطوير بعضها فى كتب لاحقة مثل كتابه عن الحياة العاطفية بين العذرية والتصوف والذى درس فيه موضوع « ليلى والمجنون» فى الأدبين العربى والفارسى [1] ، وكتاب «دراسات أدبية مقارنة » [2] الذى طور فيه موضوع «كليوباترا» و «هيباتا » وكتاب دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر » [3] .

(١) دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت.
(٢) دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت.
(٣) دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٥٦ .

وكتاب « النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة » [١] وقد طور فيه موضوعًا مثل موضوع المقامة وتأثيرها فى الأدب الأسبانى والآداب الأوربية ، وهناك موضوعات أخرى كثيرة نشطت على يد كثير من الدارسين بعد أن أثارها كتاب « الأدب المقارن» لغنيمى هلال الذى يعد دون شك أول « معجم» للدراسات المقارنة فى الأدب العربى .

ولقد يؤخذ على كتاب غنيمى هلال من بعض الدارسين ، أنه توقف عند مرحلة المدرسة التاريخية الفرنسية ، ولم يتجاوزها إلى مرحلة المدرسة النقدية الأمريكية التى كانت قد بدأت فى الظهور فى نفس الفترة التى صدر فيها كتاب غنيمى ، والواقع أن الاتجاه النقدى لم يلغ الاتجاه التاريخى، وإنما طرح أفكارا لتوسيع دائرة الدراسات المقارنة ، وهى أفكار ما زال كثير منها موضع نقاش . وعلى كل حال فطبيعة الأمور كانت تقتضى طرح وجهة نظر المدرسة التاريخية أولا، والتى كان قد عرفها العالم منذ قرن وربع، لكى يدور الحوار معها قبولا أو اختلافا .

وقد يؤخذ كذلك من قبل باحثين آخرين ، أن بعض أفكار غنيمى تلتقى مع أفكار كتاب فرنسيين آخرين ، كتبوا قبله فى الأدب المقارن مثل فرانسوا جويار [٢]، والحق أنه التقاء حتمى ما دام الأمر يتصل باستعراض منهج أو الإشارة إلى حقائق تاريخية أو أدبية أصبحت من ثرات الباحثين، وهو التقاء لا يتم بين جويار وغنيمى وحدهما ، ولكنه يتم كذلك فى أى كتاب من كتب المداخل لفرع جديد تعرف به أو تعرض لقضاياه العامة [٣] لقد احتل كتاب غنيمى هلال « الأدب المقارن» دور الريادة فى هذا الفرع في الأدب واستحق بجدارة ما كتبته عنه دائرة المعارف الفرنسية من أنه حامل شعلة هذا العمل إلى الوطن العربى [٤] .

---

(١) دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٥٧ .

(٢) مكونات الأدب المقارن فى العالم العربي . سعيد علوش . سوشيرى الدار البيضاء سنة ١٩٨٧.

(٣) انظر مثلا : 1968 JEun . Litterature generale et Litterature Comparee . Paris حيث تنطبق نفس ملاحظات علوش على التقابل بينه وبين كتاب جويار .

(4) Encyelopedia universalis , V . 10 . p . 11 . paris 1968 .

(ب) نموذج للأطروحات الأكاديمية فى الأدب المقارن
هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى
رسالة غنيمى هلال التكميلية إلى جامعة السربون

تقدم محمد غنيمى هلال سنة ١٩٥٢ برسالته التكميلية إلى جامعة السوربون للحصول على درجة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن ، وفقا للوائح التى كانت تقضى بإعداد رسالتين متتاليتين لهذه الدرجة العلمية ، وقد كان عنوان الرسالة التكميلية : « موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين » .

Le Theme d'hypatie dans la Litterature fransaise et anglaise du XVIIIem sieele au XXem siecle .

وقد جاءت الرسالة فى ٢٧١ صفحة على الآلة الكاتبة ، وكانت قد حظيت قبل أن تقدم للمناقشة بموافقة عميد كلية الآداب بجامعة باريس على تقديمها للجنة الحكم فى الرابع من ديسمبر سنة ١٩٥١ ، وبحصولها على إذن الطبع من مدير أكاديمية باريس ، وقد صنفت الرسالة فى مجموعة من الفصول مرت بها بين الجذور التارخية لحكاية هيباتيا الفيلسوفة المصرية ومديرة جامعة الإسكندرية فى القرن الخامس الميلادى ، والمعالجة الأدبية لها فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى منذ التفات عصر الثورة الفكرية والأدبية فى أوروبا إلى عصور الصراع القديمة باعتبارها مرآة يمكن أن تنعكس عليها مشاكل القرون المعاصرة فى أوروبا ، وبينهما من التشابه ما جعل واحدا مثل مينار يقول فيما يقتبسه غنيمى فى المقدمة : « إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن فى عصرها السكندرى»، وهو العصر الذى نمت وقتلت فيه فيلسوفة الإسكندرية الجميلة هيباتيا سنة ٤١٥ م .

وكانت هيباتيا قد نشأت وتثقفت فى مصر ، وهى ابنة الفيلسوف تيون وهو قد نشأ كذلك فى مصر وتعلم بها وإن كان ينتمى إلى جذور يونانية ، والعصر الذى عاشته هيباتيا بين أواخر القرن الثالث الميلادى وأوائل القرن الرابع (٣٧٥-٤١٥م). كانت الإسكندرية فيه عاصمة العالم الثقافية بمكتبتها الشهيرة وجامعتها التى تخرج فيها كبار فلاسفة العصر القديم من أمثال فيلدن وأفلوطين .

لكن ذلك العصر من ناحية ثانية فى الإسكندرية ، كان عصر الصراع بين الوثنية اليونانية المصرية ، والمسيحية واليهودية ، وقد أخذت كفة المسيحية ترجح شيئا فشيئا وتنتشر بين سواد الشعب ، على حين ينحصر الفكر اليونانى - المصرى بين الطبقات المثقفة ، وتظل اليهودية دائما كشأنها منعزلة فى طبقات خاصة ، ولقد أوجد ذلك مناخا من الصراع كاد يتجسد فى مواجهة عقلانية الفكر الفلسفى لجماهيرية الفكر الدينى الذى كان ينقلب أحيانا إلى موجات من التعصب الهادر كما حدث فى موقف الأسقف « سيريل» أسقف مدينة الإسكندرية الذى كان يمثل الطرف المقابل لهيباتيا الفيلسوفة ، رئيسة الجامعة وصاحبة الحظوة والتقدير فى أوساط المثقفين ، وعلى حد تعبير المؤرخ المسيحى سقراط الذى كان معاصرا لهيباتيا ، والذى تحدث عنها فى كتابه تاريخ الأدب الكنسى، واقتبس منه غنيمى هلال فى رسالته بعض عباراته ثم أعاد ترجمتها إلى العربية فى دراسة لاحقة : «هى من الصفوة نشأة وثقافة. وقد استثمرت مواهبها الخارقة فى الاستزادة من العلم ، فأحرزت فى العلوم سبقا فاقت به كل فلاسفة عصرها، وقدتوج هذا السبق بشرف آخرر، أنها كانت رئيسة جامعة الإسكندرية ، وقد شغلت هذا المنصب عن جدارة ، حتى اجتذبت شهرتها إليها عددا لا يحصى من طلاب الحياة العقلية من مصر وخارج مصر .. وبحكم منصبها كانت على صلة بكثير من الرجال ، ولكن ذلك لم ينل فى شىء من طهرها وعفتها ، فظلت فوق الريبة و الشك من أصدقائها وأعدائها على سواء .. وكان قضاة الإسكندرية يهرعون إليها يستشيرونها فى كل ما يستعصى عليهم من مسائل .. ولكنها كانت وثنية فكان المسيحيون يحنقون عليها ، ويرونها العقبة الكأداء فى سبيل انتشار المسيحية ، وكان أسقف المدينة « سيريل»

يضيق ذرعا بسلطانها ونفوذها .. وقد شجع هذا الأسقف جماعة من المتعصبين الحمقى على ارتكاب الجريمة الشنعاء فاجتمعوا بقيادة من يسمى بطرس ، وارتقبوا خروج هيباتيا لإلقاء درسها بجامعة الإسكندرية ، فاختطفوها من محفتها وحملوها إلى كنيسة الإسكندرية .. وجردوها من ثيابها ، وقتلوها رميا بقطع من الخزف ، ومزقوا جسمها إربا وأحرقوها » .

لكن هذا الموقف تحول إلى رمز فلم يمت لا على ألسنة المؤرخين ، ولا على أقلام الأدباء بالتعاقب ، وكما تقول مقدمة الرسالة فإنه حتى القرن السابع عشر كان موضوع هيباتيا يعالج من وجهة نظر تاريخية فقط . وابتداء من القرن الثامن عشر ، وخاصة فى القرن التاسع عشر ، انتقل إلى ميدان الأدب ، والواقع أن عصر هيباتيا ، الملىء بالاضطرابات والغموض ، والحركات الشعبية قاد الكتاب إلى أن يتطلعوا من خلاله إلى رسم صورة نموذجية صراعية للحرية والسعادة ، وفي بحثهم عن هذا النموذج ، فتشوا فى رموز العصر القديم الذى يشبه عصرهم من كثير من الزوايا ، لقد قادهم ذلك إلى عصر هيباتيا ، الملىء بكل أنواع الاضطرابات الدينية والعرقية والسياسية والفلسفية ، والذى يشبه العصر الأوروبى بعد القرن السابع عشر ، و هو ما دفع مينار إلى أن يقول - كما سبق أن اقتبسنا - إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن عصرها السكندرى » ومن هنا فإن جوهر فكرة الصراع فى العصرين واحدة ، حيث ترمز مواجهة الهيلينية للمسيحية إلى فكرة الصراع فى أوروبا بين الفكر الدينى والفكر الإنسانى ، المبنى على السعادة الاجتماعية ، ومن هنا امتدت إلى المواجهة بين العقل والدين ، بين التسامح والتعصب ، بين الطغيان والحرية ، وكانت قصة هيباتيا مجسدة لكثير من هذه الجوانب .

إن الفصل الذى يتعرض فى الرسالة لموقف المؤرخين القدماء من هيباتيا يشير بالإضافة إلى مجهودات « سقراط» إلى مؤرخ كنسى آخر هو « فيلوستروج» الذى عنى بكتابة تاريخ الكنيسة فى مصر حتى سنة ٤٢٣ م ، والذى لم يصلنا كتابه إلا من خلال ملخصه الذى عرضه تلميذه « فويتوس » لكن آراء الأ سقف المسيحى سيزنوس الذى كان تلميذا لهيباتيا ، تعكس كثيرا من أوجه التقدير التى كان يكنها

لها مسيحيو العصر غير المتعصبين ، فهو يكتب لها من ليبيا حيث كان يعمل أسقفا لمدنها « من أجلك وحدك يمكن أن أهمل وطنى ، فإذا تركته يوما ، فلن يكون ذلك إلا لكى أمثل فى حضرتك» ويخاطبها فى رسائله قائلا: « أمى وأختى وأستاذى ، ومن أنا مدين لك بكثير من الأيادى ومن تستحقين منى كل ألقاب الشرف » .

فإذا انتقل الباحث إلى العصر الحديث ، فإنه سوف يجد إرهاصات المعالجة الأدبية لموضوع هيباتيا تتجسد فى بعض الكتابات التاريخية مثل كتابات المؤرخ الفرنسى تلمونت ، وكذلك المؤرخ البروتستانتى الفرنسى جاك باسناج (١٦٥٣-١٧٢٥) الذى كانت كتاباته المتسامحة والخصبة مصدرا هاما من مصادر كتابات فولتير عن موضوع هيباتيا فيما بعد .

غير أن الكتابات الأدبية الخالصة حول هيباتيا بدأت فى القرن الثامن عشر وتميز فى هذا الإطار الكاتب الإنجليزى جون تولاند (١٦٢٠- ١٧٢٢) وقد طبع فى سنة ١٧٢٠ كتابا عن تاريخ هيباتيا ويقول فيه عنها : « حسب النساء اعتدادا بقيمتهن أن تكون من بينهن امرأة مثلها فى تلك الدرجة من الكمال .. ولديهن من بواعث الفخر والاعتداد بقيمتهن أكثر مما لدى الرجال من بواعث الخجل والعار أن يكون من بينهم متوحش لا يرق لمثل هذا الجمال وذلك الطهر وذلك العلم الرحيب الآفاق » .

وقد أحدثت كتابات تولاند رد فعل لدى الأدباء الإنجليز ، فتصدى بعضهم للدفاع عن « سيريل» القسيس الذى كان محرضا على قتل هيباتيا، ومن هؤلاء توماس لويس ، والمؤرخ سويداس .

لكن النقاش بين الأدباء الفرنسيين فى القرن الثامن عشر حول هيباتيا بدا أكثر اتساعا وأهمية ، فأسهم فيه كثير من الكتاب فى مقدمتهم كلود بيير جوجيه (١٦٩٧ - ١٧٦٧) الذى قدم أهم أطروحة في القرن الثامن عشر حول هيباتيا ، ومن هؤلاء أيضا دى لاكروز (١٦٦١ - ١٧٣٩) الذى شغل منصب أستاذ الفلسفة فى الكوليج دى فرانس والذى قال عن هيباتيا : « هذه الفتاة كانت مبعث فخر لبلادها

ولجنسها » وكذلك كتب عنها ديدور فى دائرة معارفه « إن الطبيعة لم تعط إنسانا روحا أسمى ولا عبقرية أرفع مما اعطته لابنة تيون ، وكل المعارف التى كان من الممكن أن تصل إليها الروح البشرية تجمعت في تلك المرأة » أما فولتير فقد اهتم بها فى إطار حوارياته التاريخية - الدينية وكتب عنها فى قاموسه الفلسفى ليرد على الاتهامات التى وجهها إليها « مالفيل» الذي كان يأخذ جانب « سيريل » فى النقاش حول الوثنية والمسيحية ، واختار فولتير رسم صور ساخرة معاصرة يقرب بها صورة هيباتيا من قراء القرن الثامن عشر ، حين افترض أن إحدى أساتذة الكلاسيكيات فى عصره - مدام داسيه - قد حملت إلى جوار عملها الواسع لقب ملكة جمال باريس ، ويتصور أن قساوسة عصره قد عادوا إلى التدخل فى الإنتاج الأدبى من جديد ، فقرروا أن قصيدة دينية يكتبها أحد الرهبان هى بالطبيعة أفضل من أشعار هوميروس ، وأن رئيس أساقفة باريس انضم إلى القساوسة ، وعارضتهم مدام داسيه ، فقرروا اغتيالها فى كنيسة نوتردام ، وجروا جسدها عاريا داميا إلى أكبر ميادين باريس ، وهذا على وجه الدقة ما حدث لهيباتيا التى قتلتها عصبة من المسيحيين باسم التقوى .

إن القرن التاسع عشر سوف يشهد بدوره حضورا قويا لشخصية هيباتيا فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى وعلى مستوى أجناس أدبية مختلفة ، وتتجسد من خلالها شخصية هيباتيا كرمز للتسامح و الحرية ، ومع اهتمام الرسالة بالأعمال الأدبية الكبرى فى العصر بالتحليل والدراسة فإنها لم تهمل الإشارة إلى أعمال أخرى أقل أهمية مثل المسرحية التى ألفت فى القرن التاسع عشر ، وقدمت فى لندن سنة ١٩٠٩ ، وقدمت فيها هيباتيا على أنها تسكن بيتا إلهيًا يتجسد فيه الحب و الإخاء العالمى، وتلك الأغنية التى كتبها ، هـ ، ل . هارس جاكسون سنة ١٨٤٠ بعنوان أغنية هيباتيا «Hypatia's Song» .

ومن الرموز الكبيرة التى اهتمت بهيباتيا فى الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر القس البروتستانتى كنجسلى ، الذى كان أحد رواد الرواية التاريخية

فى القرن التاسع عشر ، والذى كتب رواية « هيباتيا » لكى يجسد من خلالها فكرة الإصلاح عن طريق الدين ، إذا لم يكن رجاله من المتعصبين ، وهو يتلمس جانبا من العذر لشخصية «سيريل» ويحاول تبرئته من تهمة قتل هيباتيا ، ويعود بنزعته المتشددة إلى نشأته الدينية الصارمة ، ويحاول كنجسلى أن يوجد مناخا للوفاق بين النزعة الإنسانية عند هيباتيا ، وتعاليم المسيحية ذاتها ، وهو يظهر قدرا كبيرا من التعاطف مع شخصية هيباتيا ، ونختار هنا إحدى لوحاته التى قدمها غنيمى هلال مترجمة إلى الفرنسية فى رسالته ، ثم أعاد هو نفسه ترجمتها إلى العربية فى دراسة لاحقة فى أسلوب ناصع ، يقول أثناء حديثه عن صورة هيباتيا فى حجرتها المتواضعة بمنزلها الذى يطل من جهة على البحر الأبيض ومن جهة أخرى على متحف الإسكندرية ذى الحدائق الغناء وذى المكتبة التى تحتوى على أربعمائة ألف ألف مخطوطة غارقة فى تأملاتها قبيل استقبالها « أورست » حاكم الإسكندرية الذى عجل بزيارتها هى أولا ، عقب عودته من سفر له خارج مصر .

على كرسى صغير أمام منضدة فوقها مخطوطة كانت تقرأ امرأة فى حوالى الخامسة والعشرين من عمرها، كأنها الإلهة الوصية على هذا المعبد الصغير ، ملابسها فى انسجام تام مع بساطة الحجرة ، ومع أثاثها الكلاسيكى فى ثوب قديم يونانى الطراز ، أبيض كالثلج يتدلى حتى قدميها ، ويصل حتى أعلى عنقها، وله خاصة ذلك الطراز الصارم الأنيق فى أن الجزء الأعلى منه ينثنى مرة أخرى من الخلف فى شكل بنيقة تغطى هيكل الجذع على حين يدع الذراعين وأطراف الكتفين عريانة ، وملابسها خالية من كل حلية سوى عصابتين أرجوانيتين دون الجبهة ، وحذاء ذهبى مزركش فى قدميها، وشبكة ذهبية تمسك بشعرها من الأمام والخلف ولا يكاد المرء يميز شعرها من الشبكة لونا وتألقا ، ذلك الشعر الذى يشبه شعر آلهة أثينا نفسها فى لونه وغزارته وتموجه وملامحها قوية ، وذراعاها ويداها بضة فارعة ، وبشرتها ممتلئة متينة لدنة كالفضة لونا ، ويبدو فى عينيها الرماديتين الصافيتين حزن عميق ، وعلى شفتيها الحادتين المقوستين فيض من الوعى المقهور .. تدرس وتقرأ وتدون ملحوظاتها حتى ليحسبها الرائى إحدى صور الآثار

القديمة أو الرسوم البارزة ، ويلحظ المرء شبهها الرائع بحضور آلهة أثينا التى تغطى كل جدران الحجرة .. ها هى ذى التماثيل محطمة وقد سكنت أصوات الآلهة، ومع ذلك من الذى يقول إن عقيدة الأبطال والحكماء قد ماتت .. إن الجمال لا يمكن أن يموت أبداً .

إن كنجسلى حاول أن يعكس فى روايته حول هيباتيا جوهر نظرته إلى مشكلات الحياة الاجتماعية فى إنجلترا فى عصره ، وجوهر فكرته حول إمكانية قيام إصلاح اجتماعى قائم على المسيحية العقلانية ، ومن ثم فقد تعددت روافده فى رسم صوره ، انطلاقا من كتابات المؤرخين ، مرورا بآراء الفلاسفة ورجال الدين، وانتهاء بعصره الذى كانت تنعكس عليه أضواء عصر هيباتيا، وقد تميزت رواية كنجسلى كذلك برسم صور متعددة للأوساط المختلفة فى عصر هيباتيا حيث كانت الإسكندرية تزخر بهذه الأوساط ، فهنالك الوسط الرومانى ، وهنالك الجماعات اليهودية ، و هنالك الرهبان الذين فضلوا البعد عن الصراع ، فأقاموا الأديرة فى الصحراء الغربية وما يزال بعضها ممتدا إلى الآن ، وهنالك القساوسة، وجماعات المتعصبين قتلة هيباتيا بزعامة بطرس ، وهنالك العناصر اليونانية ، وكل أولئك تنعكس صورهم النابضة الحية فى رواية كنجسلى - لكن الرواية من ناحية ثانية تزدحم بالآراء الفلسفية التى يعرض لها غنيمى هلال بالتحليل ، مثل مفهوم الخير والشر ، وخلود الروح ، ومفهوم الإله فى المسيحية، وفى الأفلاطونية الحديثة والعقلانية المسيحية ، وموقف المسيحية من الجسد ، كما تعكس الرواية كذلك الميول الرومانسية الواضحة عند كنجسلى .

أما الشاعر الفرنسى الكبير « لوكنت دى ليل » الذى ثار على المذهب الرومانتيكى سنة ١٨٤٠ وعاب النزعة الذاتية المغرقة فيه ، ودعا إلى تجسيد الجمال الموضوعى في الاتجاه الذى عرف بالبرناسية ، فقد قادته تلك النزعة نحو التراث الإغريقى لكى يلتقى بنموذج هيباتيا ويولع به ، وقد عالج « لو كنت دى ليل » موضوع هيباتيا فى ثلاثة أعمال ، سنة ١٨٤٧، كتب قصيدة « هيباتيا »، ثم كتب سنة

١٨٥٨ « حوارية بين هيباتيا وسيريل » ثم عاد سنة ١٨٧٤ ليحول الحوارية إلى مسرحية ، وتقف الرسالة بالتحليل أمام الأعمال الثلاثة وتعود ببعض العناصر الفنية فى قصيدة « دى ليل» إلى قصيدة سابقة عليها كتبها « لايراد» حول الآلهة اليونانية ، وتعود عناصر أخرى إلى كل من « مينار» و «فوربير» .

وكما وقفت الرسالة أمام العناصر التاريخية والفلسفية عند كنجسلى الروائى الإنجليزى فى حديثه عن « هيباتيا » حللت العناصر نفسها عند « لوكنت دى ليل» الشاعر الفرنسى ، فبينت كيف أن العناصر الجسدية والنفسية ظهرت فى القصيدة على حين اختفت العناصر الجسدية أو كادت فى كل من الحوارية و المسرحية ، وفيما يخص التاريخ فقد نجح « دى ليل» فى رصد لحظة أفول الوثنية وتدهور الإمبراطورية الرومانية ، وعلى المحور الفلسفى شفَّت الأعمال عن تأثير الفكر الأفلاطونى والهيلينى على التيار المسيحى فى الإسكندرية .

وفى أعمال «دى ليل» تواجه العالمان الإغريقى والمسيحى ، وتذبذب موقف الشاعر فى التعاطف ، فعلى حين تبدى قصيدة ١٨٤٧ ، احترام الشاعر للمسيحية مع عدم اعترافه بألوهية المسيح ، فإن الحوارية الوسطى كشفت عن تردده بين المثالية المسيحية والمثالية الإغريقية ، وتحسم المسرحية التى كتبت سنة ١٨٧٤ الموقف لصالح الوثنية والفكرة الإنسانية ، ويشدد الشاعر من خلال ذلك على التعصب المسيحى والعنف وهمجية رجال الكنيسة ، وهومن خلال إظهار تعاطفه مع الفلسفة الإغريقية يؤسس لفكرته فى الجمال الفنى الذى يرى أنه ينبغى أن يكون هدفا فى ذاته ، ويرى أن المثالية الإغريقية حققته على نحو يضعه إلى جانب ذلك فى خدمة الخير والحقيقة .

وفى القرن التاسع عشر ، عرف الأدب الفرنسى كذلك أعمالا أخرى تدور حول هيباتيا ، مثل قصيدة مدام لويس كولى (١٨١٠ - ١٨٧٦) التى حملت عنوان : «تجديد الذكريات» وأهدتها إلى صديقة لها كانت عائدة من زيارة مصر ، وقد طبعت القصيدة فى ديوان « الذى يوجد فى قلوب النساء » سنة ١٨٥٢ ، وتبدأ القصيدة بتجميع الرموز المصرية :

مآذن القاهرة ومعابد طيبة

والمماليك يمرحون مع الفتيان السمر

والشلالات العظيمة فى الجنوب

وأبو الهول العظيم رابض على صدر الصحراء

والرموز الهيروغليفية تخفى وراءها بعض صفحات من التاريخ

وعندما تصل فى قصيدتها إلى الحديث عن هيباتيا ، تصور بشاعة اغتيالها وموقف القس « سيريل» فتقول :

اضربوا هكذا قال سيريل

لم يعد العالم إلا حقلا مجدبا

أى طريق فظ يقود إلى السماء

إن الجسد منذ هذه اللحظة قد انتهك

والحب أصبح فسوقا .

وإلى جانب مدام لويس كولى ، ظهرت رواية « كليموند درول » عن هيباتيا ، ومع أن النقاد لم يهتموا بها كثيرا ، فقد تعرضت لها رسالة غنيمى هلال ، والتقطتها من بين مناخ عصر كثر الحديث فيه فى أوروبا عن الإسكندرية ، والصراع اليونانى المسيحى ، و حللت الرسالة مصادر الرواية عند كل من كنجسلى الإنجليزى وشاتوبريان الفرنسى، وأبانت أن موقفها كان يتسم بالتعاطف مع المسيحية لدرجة ترى معها أن المسيحية وحدها هى التى عرفت « الحقيقة» .

وتتناثر أعمال أخرى فى الأدب الفرنسى مثل أعمال لويس مينار الذى تعرض لموضوع هيباتيا فى عدة أعمال ، وخاصة عند معالجته لأسطورة القديس « سان هيلاريون» .

أما « موريس بار» فقد كتب قصة « البطولة الفائقة» حول هيباتيا سنة ١٨٨٥، وكذلك تعرض لها « موريس ماجرى » عندما كتب روايته فى الإسكندرية .

وعلى هذا النحو تنامى موضوع هيباتيا فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى تحت دافع التقدم العلمى الذى شهده القرن التاسع والذى قاد إلى التقدم الفكرى وشجع على مراجعة وتمحيص الماضى ، وأغرى البرناسيين باقتراب أكثر من جماليات الفن الإغريقى ، ومن رموزه المشعة فى مجال حرية التفكير والتسامح وسعة الأفق وكلها رموز جسدتها هيباتيا ، فى مقابل الانغلاق والتعصب والعنف التى جسدها سيريل ، وكان الواقع الأوروبى فى حاجة إلى إنعاش هذه الروح الأولى ، وإدارة الحوار الفنى العميق حول بواعثها ومعوقاتها ، وأعانته شخصية هيباتيا على أن يجسد ذلك كله .

وكان أن وقف غنيمى هلال أمام مجمل هذا التراث فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، ليقدم عنه هذه الدراسة الجامعية العميقة فى الأدب المقارن والتى تزخر بالقدرة الفائقة على الاستقصاء والجمع والتحليل والمقارنة ، كما تشع منها أضواء التحضر العميق. والوطنية المجنحة .

★ ★ ★

(جـ) نزعة المقارنة بين الآداب
فى كتابات العقاد

نود أن نشير فى هذه الدراسة التى قدمت ، أولا فى شكل محاضرة بأحد المنتديات الثقافية بالقاهرة ، إلى الخطوط العريضة لنزعة المقارنة بين الآداب فى كتابات الأستاذ عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وهى نزعة لم ترتبط بالضرورة بمصطلح « الأدب المقارن» وإنما وازته وتقاطعت معه فى بعض المراحل ، واحتفظت لنفسها بمصطلحاتها الخاصة فى مراحل أخرى ، ولكنها شكلت فى مجملها جزءا من جهود الرواد من الدارسين والمفكرين العرب فى سبيل تأسيس نظرة واسعة للأدب العربى باعتباره جزءا ينتمى إلى كل يحتوى على نظائر متشابهة فى طبيعة جوهر رسائلها ووسائلها، وإن اختلفت المعطيات من حين لأخر.

ولم نشأ فى هذه الدراسة أو بالأحرى فى تلك المحاضرة أن نتعرض لإنتاج العقاد الأدبى نفسه - وخاصة فى مجال الشعر - باعتباره موضوعا صالحا للدرس المقارن ، وخاصة من زاوية علاقته بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية عامة وبالشاعر وردز وورث بصفة خاصة وهو الموضوع الذى حظى من قبل بإشارات من كثير من الدارسين، وآثرنا أن نظل فى إطار كتابات العقاد التى وردت فى مقالاته وكتبه والتى تعالج ظاهرة المقارنة أو الموازنة - وقد كان لهذه المصطلحات مدلولات خاصة لديه كما سنرى - وكانت تنطلق غالبا عند الحديث عن الشخصيات العظيمة فى مجالات الفكر العربى أو العالمى .

وآثرنا كذلك أن تظل لغة هذه الدراسة الموجزة قريبة من لغة المحاضرة التى أديت بها ، فقد تشكلت لغتها فى مناخ الاتصال المباشر بين المتكلم والمتلقى الذى

يستمع دون أن ينظر إلى هوامش الصفحات وأسماء المراجع ، والذى يتلقى الجملة دون أن تكون لديه فرصة إعادة تلقيها والتأمل فيها كما هو الشأن بالنسبة للقارئ، وتلك كلها عوامل لا تؤثر فقط على صياغة اللغة ، وإنما تؤثر على صياغة «الفكرة».

والواقع أن « الأدب المقارن» فرع جديد نسبيا من فروع المعرفة الإنسانية عامة والأدبية خاصة، فهو ... فرع لم يوجد فى الدراسات العالمية أساسًا إلا فى القرن الماضى ؛ فى نهاية الرُّبع الأول من القرن الماضى وُجد هذا الفرع فى جامعات فرنسا ، وبدأ بعده ينتشر إلى الجامعات العالمية ، وهو لم يدخل مثلا الجامعات المصرية إلا فى سنة ١٩٥٢ على يد د. محمد غنيمى هلال عندما عاد من فرنسا ، فكتب سنة ١٩٥٣ أوَّل كتاب عربى مؤلف عن الأدب المقارن ، وكان قد سُبق بمحاولتين فى دار العلوم كتبها فى نحو سنة ١٩٤٥ بعنوان « تيارات أدبية بين الشرق والغرب » ومحاولة أخرى للدكتور إبراهيم سلامة الذى درس أيضا التقاء الآداب التقاءً عامًا خلال محاضراته فى دار العلوم - وهى بالمناسبة أوَّل مدرسة عُليا أو كلية جامعية فى مصر تطرح هذا المنهج بين مناهجها - طرحته فى لائحتها الداخلية سنة ١٩٤٥ ، وأرسلت له أول بعثة فى تاريخ البعثات فى مصر ، هى بعثة محمد غنيمى هلال الذى تخصص فى هذا الفرع وعاد سنة ١٩٥٣ ، وتلك المعلومات النظرية السريعة المتصلة بتطور الفرع الأكاديمى تثبت إلى أى حدٍّ كان العقاد - وهو قارئ متفتح نهم لا علاقة له بالسلم الجامعى ولا بالترتيب الأكاديمى - كان ممن يُزاحمون دائما ويرتادون الآفاق الجديدة ، ويسبقون حتى المتخصصين والأكاديميين فى طرق أبوابها .

نحن لم نعرف إذن الأدب المقارن كعلم دراسى إلا فى أواخر الأربعينيات ، ولم نعرف مؤلفاته العربية إلا فى بداية الخمسينيات ، وإن كنا قد عرفنا محاولات المقارنة بين الآداب ، ظهر بعضها فى أوائل الأربعينيات على يد فخرى أبو السعود وهو كاتب مصرى نشيط ، كان مدرسًا للغة الإنجليزية ، وطرح بعض المقالات فى هذا الفرع فى مجالات العصر ، وبعض الإشارات السريعة على يد أحمد ضيف أول متخصص فى الأدب العربى من جيل طه حسين الذى نبَّه إلى علاقة الشرق بالغرب

تنبيهًا عامًا ، ولم نعرف المصطلح نفسه فى اللغة العربية إلا عندما تُرجم أول كتاب من الفرنسية يحمل هذا الاسم وهو كتاب : la Litterature Comparee لمؤلفه Paul Van Tieghem ترجم إلى العربية سنة ١٩٤٥ ، واختار له المترجم مصطلح الأدب المقارن .

ولعلَّ هذا المصطلح كانت له إثارة لدى العقاد فى مقال كتبه في شبه احتجاج على المصطلح ، والعقاد رجلٌ شديدُ الدقة، فكان يتساءل قائلا: الأدب المقارن بماذا ؟ لأنه يغوص إلى أعماق الصيغة العربية ، فيجد أن الصيغة العربية عندما تستخدم هذا الفعل فَاعَلَ تقول :

قَارَنَ بكذا ،

قارَنَ شيئًا بشىء ، فيظُن أنه ينبغى أن يقال المقارَنَ به أوالمقارن بغيرة .

والعقاد كان قد أثار فى مقال له بعض تساؤلات حولَ التسمية والفرع والدّلالة ، لكن الواقع الذى يُحْسَبُ للعقاد أنه منذ فترات مبكرة كان نهجُه الذى اختاره فى دراسة الأدب بصفة عامة هو عدم التوقف عند الحدود الإقليمية للنتاج ، وترديد الصيحة التى لم يَمَلَّ منها والتى أصبحت الآن جزءًا من نسيج الدراسات الحديثة ، والتى مضمونها أن نتاجنا الأدبى جزءُ من نِتَاج العالم ، أنَّ اللغة كائن قابل للتشريح والدراسة ، والأدب نتاج لغيرنا فيه نصيب ، كما لنا فيه أيضا نصيب. والأجناس الأدبية سَبَقْنا أحيانا الشعوب الأخرى إليها، وسبقتنا الشعوب الأخرى أحيانا فلابد لنا إذا أردنا أن نحدث لونا من التطور أن ننظر إلى ما صنعه الآخرون .

من هذه الناحية كانت هزات العقاد العنيفة حتى للشعراء العرب الذين عاصروه أو سبقوه تصديا لمناهجهم فى التفكير ، وكانت هزاته قائمة على المقارنات التى يعقدها بينهم وبين الشعراء الغربيين .

أحيانا كانت هذه المقارنات تأخذ الروح العامة، كما صَنَع هو فى شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى فى مرحلة مبكرة جدا كأن يقال إن الفرق بين الشاعر

العربى فى الجيل الماضى السابق عليه والشاعر الأوروبى ؛ أن الشاعر العربى تنعكس الصورة على حواسه فلا تتجاوز هذا الانعكاس إلى مرحلة أعمق من الحواس ، وأنه من أجل هذا يتحول الشعراء إلى مهرة فى صناعة الصورة ونسخها عن بعضهم البعض، ويصيرون أقرب إلى شعراء النحاة ، لكن الشاعر الأوروبى عندما يترك الصورة تتجاوز مرحلة الحس الأولى ، فتمتزج بنفسه فهو يقدم فى الواقع صورةً مختلفةً عن تذوق الكون .

ومن أجل هذا كان يقول إنك عندما تقرأ ثلاثة أو أربعة شعراء أوروبيين تجد كلا منهم صورة مختلفة من الطبيعة .

هذا مُولع بمنطق الطير وذلك مولع بحديث الشجر ، وذلك مُولع بالسكون ، وهذا مولع بالحركة ، لكنك قد تقرأ ثلاثة أو أربعة من شعراء الجيل الماضى فلا تجدهم إلا نسخًا متشابهة من فكرة التصوير ونسخ التصوير .

كانت فكرة المقارنة قائمة فى ذهنه منذُ البدء ، وهى الفكرة التى اتخذها رأس حربة فى هجومه الشهير على شوقى ، ونصوصه الأساسية التى وردت فى الديوان: « اعلم أيها الشاعرُ العظيم أن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء» نصوص قائمة على فكرة ماهية الشاعر كما يراه فى الآداب الأوربية أو ماهية الشاعر كما يراه فى الآداب العربية .

لكن هذه النظرة العامة طورها العقاد فى مراحل مختلفة، طورها أحيانا عندما وقف أمام بعض الشعراء المتميزين فى العربية ، وحاول أن يبحث عن أصدائهم فى الآداب الأخرى . ليس بالضرورة الأصداء بالطريقة المباشرة ؛ طريقة انتقال الأثر من منبع معين إلى مصب معين ، ولكنه حاول أن يرى الصورة الموازية.

والمعجب حقيقةً فى منهج العقاد الذى أخذ يطوره من سنة ١٩١٦ فى كتاباته عن المتنبى وأبى العلاء ونظائرهم فى الشعر الأوربى أن المنهج الذى كان شائعا فى دراسات الأدب المقارن حتى ذلك الوقت كان يُعرف بالمنهج الفرنسى أو بالمنهج التاريخى ، وهو منهج كان يعتمد ببساطة على أن الدراسة المقارنة لكى تقوم لابد

أن تثبت أولا الصلة الموجودة بين الشاعر المؤثر والشاعر المتأثر به ، بمعنى، أو اكثر وضوحا، قبل أن نقول أن واحدا مثل Jean de La Fontaine تأثر بعبد الله بن المقفع لابد أن نعلم ما الذى أوصل نتاج ابن المقفع إليه أو لابد فى هذه الحالة أن نتابع مثلا ما يسمى بالمجرى التاريخى، وأن نعلم أن كتاب عبد الله بن المقفع ترجم من العربية إلى الفارسية فى أفغانستان فى القرن العاشر مثلا ، وأنه ترجم من الفارسية إلى الفرنسية فى القرن السادس عشر ، وأن هذه الترجمة وقعت تحت عين la fontaine ؛ لكى نقول هذا هو الجسر ، هذا المنهج اهتز اهتزازا شديدًا ، فقط فى بداية الخمسينيات من هذا القرن ، عندما وجدت مدرسة سَمَّت نفسها (المدرسة النقدية) وكان يحمل لواءها العلماء الأمريكان على وجه خاص فعُرفت بالاتجاه الأمريكى ، وهذا المذهب كان يرى ببساطة أننا لا ينبغى أن نعنى أنفسنا بتتبع المجرى التاريخى فهذا شىء لا يفيد كثيرًا ، ولكن علينا أن نقابل بين التقنيات الفنية فى الأعمال الأدبية حتى ولو لم نجد مجرى تاريخيا بينها ، هذا المذهب الذى يُعرف الآن بالمذهب النقدى أو الاتجاه الأمريكى ، لم ينضج ويعلم إلا سنة ١٩٥٢ على يدى عالمين أحدهما يسمى كالفن و الاخر يسمى براون وأيدهما عالم فرنسى يسمى ايتيامبل ، هذا المنهج نجد العقاد يتبعه منذ سنة ١٩١٦ دون أن يعلم عنه أنه منهج أو دون أن يسميه بتسميه معينة ، فهو يقف أمام نظرات فلسفة أبى العلاء المعرى فى الكون ويقارنها بفكرة دارون فى النشوء والارتقاء ، فيقف أمام الجزئيات وقفات دقيقة جدا ويحاول بطريقة علمية دقيقة أن يجرد الأشياء من أعراضها ، ومن الأشياء الطارئة ، وأن يردها إلى صلبها، فيرى ما جوهر المذهب ؟ الجوهر هو تنازع البقاء بين الكائنات فإذا وجد هذا الجوهر عند دارون فهو موجود قبله بقرون عند أبى العلاء ، فإذا قال أبو العلاء :

تناهبت العيش النفوس بقوة فإن كنت تسطيع النهاب فناهب

فهو يؤسس منذ فترة قديمة لفكرة التصارع من أجل البقاء، وهو يقول فى نهاية المطاف «إذا كان دارون هو واضع أساس المذهب فى العلم ، فيصح أن يقال إن أبا العلاء هو واضع أساس المذهب فى الشعر» .

وإذا كان الوجه الآخر لفكرة هذا المذهب هو المحافظة على الذات من أجل التنازع ، لأن الصراع يقتضى أن يطمع كل كائن فى أن يبقى هو ، فإن أبا العلاء قد رصد هذه اللقطة منذ فترات مبكرة ، عندما قال .

أرى حيوان الأرض يرهب حتفه   ويفزعه رعدُ ، ويطمعه برق

فهذه النزعة الغريزية فى المحافظة على الذات ، وحب البقاء موجودة أساسا، ويمتد العقاد لكى يقابل بين عشرات النصوص التى تثبت أن هذه النزعة عند أبى العلاء المعرى لم تكن طارئة ، وإنما كانت جزءًا أصيلا من تصوره ، وأن جزئياتها تكاد تلتقى معها جزئيات دارون فى فكرة النشوء والارتقاء ، وأنه من ثم يصح أن يقال إن ذلك المذهب من الناحية الشعرية كان موجودًا عند أبى العلاء .

ثم هو يُقارن مرة أخرى بين فكرة التشاؤم التى نبتت عند شوبنهور ، والتشاؤم الموجودعند أبى العلاء، وهو فرعٌ ناتج عن فكرة المحافظة على الذات ، والعقاد وكان هذا جزءًا من إيجابيات دراساته دائما ، أنه لا يهاب الشخصيات الكبيرة ، فهو يعيب على كل من شوبنهاور وأبى العلاء أن تقودهما فكرة المحافظة على الذات إلى التشاؤم ، ويقول: إن هذا نوع من الحساسية الزائدة فى نفوسهما ، والمحافظة على الذات يمكن أن تقود غيرهما إلى حب الحياة والابتهاج بها ، لكنه يلتقط بعض الأشياء الثوابت الرئيسية عند كل من شوبنهور وأبى العلاء في فكرة المحافظة على الذات التى تقود إلى التشاؤم، فإذا كان لدارون فكرة رئيسية تقول «نحن نسلب يوما كل مغرب شمس» أى إن حياتنا تتساقط كل مغرب شمس يوما من الأيام ، فإن أبا العلاء كان قد عبر عن الفكرة من قبل عندما قال:

أما المكان فثابت لاينطوى   لكن زمانك ذاهب لا يرجع

فهى فكرة ما تزال حتى الآن ، تثار أحيانا تحت مسمى الثابت والمتغير وقد وجد جوهرها فى التراث القديم .

ويلمح بين الرجلين فكرة الاشتراك فى العطف على الذات أيا كانت ومنها العطف على ذات الحيوان ، فإذا كان شوبنهور يقف منبهرا أمام فكرة جمال أن تطلق

الحيوان سريحًا ، وأن نرى كيف نتمتع بحريته ، فإن رقة أبى العلاء من قبل قد دفعته لكى يقول :

تسريح كفك برغوثا ظفرت به | أبرُّ من درهم تعطيه مُحتاجا

من خلال هذا يصل إلى عمق الأشياء دون أن تشغله المتغيرات العارضة ، وأيضا دون أن ينشغل بالجسور التوصيلية ، وهذه مسألة تنبه لها العقاد منذ فترة ولم يحفل بها المنهج الحديث إلا فى بداية الخمسينيات كمذهب أدبى .

وهو أحيانا يتنبه فى دراساته إلى ما نقره الآن ونتحدث به ونحن ندرس الآداب الشعبية ، فنحن الآن عندما نقارن ألف ليلة وليلة كعمل شعبى عظيم ،ونجد نظائر له فى الآداب الإيطالية والتترية والعبرية ، لا نستطيع أن نُعنى أنفسنا بتتبع المسار ، فهذه حكايات تسير مع الركبان ويتناولها الناس .

والعقاد فى سنة ١٩١٦ فى فترة مبكرة أيضًا ، قرأ قصة يابانية مترجمة تسمى (الخيزرانى الهارب) ومع أن القصة مترجمة فإنه عندما قرأها ووجد أنها تحكى شيئا كالأساطير حول هذه الأميرة الحسناء التى تيتمت فى صغرها، ورباها واحد غير أبيها ، ثم نضجت وأصبحت شديدة الجمال ، وتهافت عليها الخطاب ، وكل واحد يحاول أن يقدم لها مهرا ، فتطلب المعجزات ، هذا يقدم ثوبا لا يمكن أن تمسه النار ، وذلك يقدم ياقوتا ، وهى ترد كل الخطاب واحدا فواحدًا قال العقاد: لقد تذكرت أننى سمعت هذه القصة من جدتى فى أسوان وأنا دون العاشرة .

وشغله ذلك ، ما الذى جعل هذه القصة تزحف من اليابان إلى أسوان ، وقال إن ذلك لا يمكن أن يكون من توارد الخواطر ، وقاده ذلك إلى استنتاج طيب يصلح فى الدراسات المقارنة أساسًا جيدًا ، وقال إن هؤلاء الترك حملوا جزءا كبيرا من حكايات الشرق فى زحفهم على مصر ، ولم تكن مدينة مصرية كبرى ، أو قرية من القرى الكبرى تخلو من جدة تركية .

وهؤلاء الجدات التركيات هن عوامل فاعلة فى إشاعة جو المقارنة والانتقال بالفكر الإنسانى ، من منطقة إلى منطقة أخرى .

وهذه الأشياء لمسات مبكرة فى دراسة الآداب الشعبية ودورها فى المقارنات أثبتها العقاد سنة ١٩١٦ .

وعندما يقف أمام المتنبى وهو واحد من الأبطال العظماء الذين أعجب بهم العقاد ، ويتأمل فكرة المتنبى الأساسية فى فلسفته ، وقد كان العقاد أيضا يثور إذا قيل له إن الشاعر ليست له فلسفة . كان يلقن الذين يعترضون دروسًا فى أن الشعر ليس مسألة سطحية ، وأن الشعر عمق ، كان يرى إنه إذا كانت فلسفة المتنبى قائمة على مبدأين هما السيادة والقوة ، فإن هذين المبدأين تماما هما اللذان يحكمان فلسفة نيتشه ، ويقول : إننى فى بعض الأحيان عندما كنت أقرأ كتاب نيتشة (إرادة القوة) أو كهذا قال زرادشت ، كانت بعض العبارات كأنما تفتح مغالق فى ذهنى تنسل منها أبيات للمتنبى . فأقول لابد أن نيتشه قرأها ، وهو فى مرحلة من المراحل، والعقاد هنا يكاد يطرح فرضية إمكانية اللقاء التاريخى حين يقول : إن نيتشه بدأ حياته مستشرقا ، وإنه درس اللغات السامية ، واهتم بالعبرية وأخواتها ، ولا شك أنه نفذ من جانب من الجوانب إلى أدب العربية ، وإن المتنبى أيضا ترجم إلى اللغات الأوروبية ، وهو من أجل هذا يقف أمام الأفكار الرئيسية عند نيتشه ، ويجد نظائرها عند المتنبى .

فإذا كان نيتشه يدعو أحيانا إلى الحرب لا باعتبارها دفاعًا ، ولكن باعتبارها سلوكًا بشريًا رائعا ، يؤدى إلى التطهير ، ويؤدى إلى و جود القوة ، فإن المتنبى لم يكن حديثه أحيانا عن الحرب حديث المدافعين ، وإنما حديث المتلذذين بذلك العمل، عندما يقول :

أعلى الممالك ما يُبنى على الأَسَل والطعن عند محبيهن كالقبل

ونزعة الحرب هنا ليست فقط مجرد دفاع ولا واجب ولكنها مطلب أساسى يتم التمتع به. وإذا كان نيتشه فى فلسفته يرى أن طبقات الأخلاق مثلا قسمان ؛ قسم للسادة وقسم للعبيد وأنه لا ينبغى أن نخلط النفوس العالية بالنفوس الدانية . وأن نضعهما على بساط واحد ، فإن المتنبى كان يقول :

ومـا فى سَطْوةِ الأرباب عَـيْبٌ   ومـا فى ذلةِ العُـبْـدَان عـارُ

كأن ذلك جزء من طبيعة الكائنات ، وإذا كانت نفرة نيتشه من المساواة بين بنى البشر واضحة لأنه لا يمكن أن يتساوى الناس جميعا ، وفيهم الأقوياء ، وفيهم قوى عبقرية .

فإن المتنبى كان يقول :

هو الجدُّ حتى تَفْضُلَ العينُ أختها   وحتى يصير اليوم لليوم سيداً

و هذه مسائل يتحرك فيها العقاد تحركا جيدا وهو يقارن بين الجزئيات وبين المبادئ العامة، ويتجاوز حواجز اللغات لكى يصلَ إلى عمق الجواهر المشتركة .

وكان العقاد يستطيع اجتياز الحواجز اللغوية ، فعندما ترجم حافظ إبراهيم كتاب (البؤساء) لڤيكتور هوجو ، أراد حافظ من العقاد أن يقوم بدور المراجعة لذلك الكتاب ، ومعرفته بالفرنسية لا تسمح له بذلك ، لكن العقاد كما نعلم كان يقول بفكرة مدرسة الصراع بين اللاتينيين والسكسونيين. ويرى أن الأدب العربى الحديث أكثر قابلية لبلاغة التأثير الإنجليزى، على عكس ما يقول كل الناس، من التأثير الفرنسى ومزاج البحر المتوسط، لكن لأن طه حسين ينتمى إلى ذلك المزاج المتوسط ، ولعلَّ شوقى كان كذلك ، فعلى العقاد أن ينتزع انتزاعًا أن بلاغة السكسون من أبناء الإنجليز هى أقوى فيقف أمام كتاب ڤيكتور هوجو ، فيلجأ إلى الترجمة الإنجليزية ، ويراجع على أساس منها ترجمة حافظ إبراهيم العربية .

ويثبت ، و هذا هو العجب ، أن بعض العبارات زائدة وليست موجودة فى الأصل ، لأن المترجم الإنجليزى كان عنده تماسك من نوع ما ، وأنَّ هذا الترهل الذى حدث فى ترجمة حافظ إبراهيم مناسبٌ أحيانا لطبيعة حافظ إبراهيم البيانية نفسها ، ومناسب أحيانا لطبيعة ڤيكتور هوجو التى حمل عليها العقاد حملة عنيفة ، وقد ظلم ڤيكتور هوجو دون شك .

كان العقاد أحيانا فى كتاباته يتعرض للخطوط العامة المميزة للآداب خلال المقارنة بينها، فقد تلقى خطابا من طالب فى كلية الآداب سنة ١٩٢٨ بعد اجتيازه الامتحان، يسأله فيه قائلا: « إننى أتخصص فى الأدب الإنجليزى وقد عبرت امتحان الليسانس هذا العام ، وجاءنا سؤال حول ما الفروق الكبرى التى تراها بين الشعر العربى والشعر الإنجليزى ؟ ويضيف السابل : إننى لم أستطع أن أجيب إجابة شافية لكننى فكرت للتو أن أرسل إليك أنت بالسؤال عقب خروجى من الامتحان ، ويجعل العقاد هذا السؤال مدخلا لمقارنة طريفة أيضا تدل على عمق ونفاذ بصيرة بين الشعرين العربى والإنجليزى، فيرى مثلا أن مجمل الشعر العربى يمكن أن يشكل تراث أمة ، يسهل أن يحاصر ، فأنت تجد فيه النبع العربى الخالص ، لكن الشعر الإنجليزى تتشابك فيه مواريث الأمم الأخرى ، تتشابك فيه المواريث القديمة بحيث لا يمكن أن تقول هذه هى تقاليد الإنجليز. إذا حاولت أن تنتزع التقاليد من الشعر الإنجليزى فلابد أن تمتد بك التقاليد إلى اللاتين وإلى الإغريق وإلى أعراق قديمة أثرت فى الشعر الإنجليزى .

وربما كان أن العقاد متعجلا بعض الشىء فى هذا الحكم العام ، لأن هذه هى الحالة بالنسبة للأدب العربى بامتداد جذوره أيضا، وما نعرفه من الجذور العربية ليس كثيرا، فمعلوماتنا تقف عند القرن الأول قبل الإسلام أو القرن الثانى على أبعد مدى، لكننا لا نعلم الجذور التى أمتدت قبل هذا وأثرت فى العربية. والعقاد نفسه عاد فى مراحل تالية لكى يتحدث عن علاقة العربية بالآداب الإغريقية ، وعلاقة الساميين بعضهم ببعض، لكنه كان سنة ٢٨ ما زال فى سن الفتوة التى تسمح له بإلقاء هذه الأحكام العامة أحيانا .

لكنه وقف على أشياء دقيقة أيضا فى طبيعة الفروق بين الشعر العربى والشعر الإنجليزى .

من هذه الفروق أن موارد الصورة العربية كثيرا ما تدور على الحس حتى فى باب الغزل ، وموارد الصورة فى للشعر الإنجليزى وماوراءه فى الآداب الأوروبية كثيرة.

لاحظ أيضا أن الشعر العربى قد تكثر فيه اللمحة التى تسمى الذكاء ، لكن قد تقل فيه روح السخرية، وهذه الروح تمتد امتدادًا عظيما فى الآداب الأخرى ومن أجلها أكسبت هذه اللمحة القصيرة هناك معنى الوحدة الكاملة، فأصبحت وحدة العمل هى القصيدة وليست وحدة العمل هى البيت كما هو الشأن فى كثير من قصائد الشعر العربى ، وتتبع هذه الأشياء لكنه كان دائما حريصا على أن يخرج شعراءه المفضلين من التعميم من أمثال ابن الرومى والمتنبى .

لم يتقدم العقاد لتعريف الأدب المقارن بعد كل ما كتبه، إلا بعدأن ترجمت كتب تحمل هذا العنوان، وحتى ترجم كتاب عن الأدب المقارن سنة ١٩٤٥ . كتب العقاد ١٩٤٨ ، مقالا سماه (المقارنة بين الآداب) وهو مقال موجز جدا لكنه شديد الأهمية ، فهو مقال مركز ويكاد يرسم منهجا ربما لا يتفق الكثيرون معه الآن، لأنه يرسم منهجا مغايرًا قليلا لكنه يتعمق الأشياء تعمقًا جيدًا .

العقاد يرسم فى هذا المنهج الفرق بين ما يسميه المقارنة وما يسميه الموازنة .

وهو يعرفهما تعريفا يختلف عمّا نتفق عليه نحن الآن ، نحن الآن فى إطار الدراسات المقارنة نطلق الموازنة على المقارنة بين آداب تنتمى إلى لغة واحدة .

فنقول: نحن نوازن بين البحترى وشوقى ، بين أبى العلاء والمتنبى، ونطلق المقارنة علي التقاء الآداب ببعضها البعض .

والعقاد يختلف إطلاقه، فهو يطلق الموازنة على كل مقارنة تبحث عن القيمة، أى أن تقول مَنْ أقوى مِنْ مَنْ ، فهذه عنده موازنة ، إنك إذا قارنت بين شوقى والمتنبى لكي تفضل أحدهما فأنت توازن .

ويطلق المقارنة على كل عمل أدبى يبحث عن المزايا الفارقة دون مفاضلة، ولعله فى هذا يشير إلى ظلال المعنى اللغوى لكلمة « الموازنة» التى « تزن» قيمة كل طرف فيختلف قدر ميزانه عن الطرف الآخر، على حين تكتفى « المقارنة» بأن تقرن الشىء بالشىء .

فإذا أنت أردت أن تعرف ما الذى يختلف فى شعر أبى العلاء باعتباره مكفوف البصر أو شعر المتنبى باعتباره مبصرًا ، فأنت تقارن، وفى خلال هذا لا مانع عنده من أن-توازن فى داخل الأدب الواحد أو بين الأدبين المختلفين فى اللغة ، لكنه فى نهاية المطاف يشير إلى أن الأدب العربى ربما كان من أغنى الآداب التى تتحمل هذه المقارنة ، وهو يشير إلى أمور لابد لنا من أن نعترف أننا حتى على مستوى تاريخ الأدب المحض لم نعطها كثيرا من العناية حتى الآن . هو يشير إلى أن الأدب العربى من خلال امتداد الخريطة الزمانية الواسعة ، وامتداد الخريطة المكانية الواسعة صالح لأن تحدث مقارنات بين أجزائه ككتلة بين بعضها والبعض الآخر.

ما الذى لا يجعلنا نتأمل ما الفرق بين الأدب المشرقى ككتلة والأدب المغربى؟

ماالذى يفرق بين الأدب الجاهلى والأدب الإسلامى باعتبار كل منهما «كلا» فى ذاته، و كان يدعو أيضا إلى مقارنة أدبنا بالآداب الأخرى ، ويقول: إن هنالك نقاطا كثيرة ينبغى ألا نتركها لغيرنا من الأوروبيين لكى يتولوا تفسيرها .

نحن ينبغى أن نكون أعلم بفكرة النقاط الفارقة بين أدبنا والآداب التى يلتقى بها.

وقدم العقاد أيضا من الدراسات الناضجة فى أوائل الخمسينيات دراسة جميلة حول بخلاء الجاحظ وموليير ، ومرة أخرى يتغلب العقاد علي عقبة اختلاف اللغة وأن الفرنسية ليست بين يديه ، لكنه يعتمد على الترجمة الإنجليزية الدقيقة للمسرحية L'avare البخيل لموليير، ويحاول أن يقيم بينها وبين الجاحظ مقارنة شديدة اللطف والدقة ، وكان منهجه فى المقارنة يعتمد على أن يصل إلى الهيكل العظمى للعمل .

فعندما يصل إلى الهيكل العظمى للعمل يطرح السؤال من جديد : ما البخل؟ يريد تعريفه من جديد ويصل به إلى تعريف مؤداه أن البخل هو الأنانية وليس منع المال ، لكن الأنانية قد تتجسد فى منع المال أحيانا ، وقد يكون البخيل

منفقًا ، ويتساءل: كيف يكون منفقًا وبخيلا ؟ وينتهى إلى تعريف طريف: إنه ينفق عندما يجد الخير يعود على نفسه لا على غيره ، فهو ينفق بما يُكسبه هو لا بما يكسب الآخرين ، وقد يكون راضيا بالقليل أحيانا دون الكثير .

ويقول: إنك إن خيرت بخيلا بين أن يكسب هو مائتين ويكسب صديقه ثلاثمائة ، أو أن يكسب هو مائة واحدة ولا يكسب صديقه ، سيختار الحل الثانى .. سيقول أكسب مائة ، ولا يكسب الآخر شيئا ، فهو هنا يقدم تحديدا طريف لفكرة البخل ، لكنه بعد هذا يدخل إلى الشخصيات الرئيسية عند الجاحظ وموليير فيتناول شخصية (أرباجون) عندموليير ، وشخصية أبو القماقم عند الجاحظ .

ويقول: كيف أمكن لعملين توافر لهما كل أنواع التقابل ، أحدهما فى الشرق والآخر فى الغرب .

أحدهما فى القرن التاسع والآخر فى القرن السابع عشر ، أحدهما حكاية ، والآخر مسرحية .

كيف توافر لهما نوع من الاتفاق ، ويأخذ لقطة جيدة هى لقطة (أرباجون) عندما كان يخطب سيدة وكل همه كم تملك من المال ، هذا هو الذى شغله، وعندما يُسأل كم يملك هو لا يجيب ، ووصل به الأمر إلى أن ينافس ابنه على حب امرأة لأن عندها مالا .

والعقاد يظل يفتش عند أبى القماقم لكى يجد عنده نفس الخصلة . إنه أيضا كان يحب مال من يتزوج منهن قبل أى شىء آخر . يستمر فى هذه المقارنة الطريقة حتى يرسم ملمحًا، كيف أن النفس البشرية يمكن أن ترسم بطريقة واحدة عندما يتم النفاذ إلى جوهرها وإلى التقاط صيغة معينة من صيغها رغم اختلاف اللغات ، ورغم اختلاف العصر ، وحتى رغم اختلاف الأجناس .

لا أريد أن أتوقف عند كثير جدا من مقالات العقاد التى تعنى بفكرة الاهتمام بالآداب الأجنبية . لأن هذا كان جزءا من فلسفته ، وفكره، ومن الاعتماد على فكرة المقارنة، لأنها فى الأصل نوع من النزوع إلى الكمال .

وإلى إظهار العيوب عندنا، لكى نجنح إلى ما هو أكمل من خلال المقارنة بالآخرين .

وأكتفى بأن أتوقف عند بعض الأشياء ، كان يختار بعض الزوايا المعينة ، عندما يكتب مثلا فى مجلة الأزهر مقالته الشهرية كان يختار زاوية مقارنة اللغة العربية بغيرها من اللغات فى النواحى اللغوية ، وهو فى هذا المجال فتح أبوابًا واسعة جدا على تراث الساميات ، وعلى لقاء العربيات بغيرها، وكان لا يتوقف عند مقارنة العربية بأخواتها . كان أحيانا يقارن بينها وبين الفرنسية والإنجليزية أو بين الألمانية والإنجليزية .

يقارن أدباء عالمين ببعضهم البعض خارج إطار اللغة، ولكنه خلال هذا كله يؤكد فكرته الجوهرية، أنه لا سبيل إلى أن يرى الإنسان غاياته . إلا من خلال النسبة مع الآخرين .

ولا سبيل إلى أن نحد من انتفاخ الذات الأجوف أحيانا ، واعتقاد بلوغ الكمال إلا إذا واجهنا أنفسنا بما أنتجه الآخرون .

ولا سبيل أيضا فى المقابل إلى كسب مزيد من الثقة فى بعض المواطن إلا عندما نواجه أنفسنا بما أنتجه الآخرون ، وذلك لا يتم إلا من خلال المقارنة . مقارنة [illegible] التى كان العقاد دون شك من أوائل الداعين لها تنظيرًا وتطبيقًا .

★ ★ ★

المبحث الثالث

قصص الحيوان

بين ابن المقفع ولافونتين

الأقاصيص التى تروى على ألسنة الحيوانات تشكل جنسا أدبيا يعد من أقدم الأجناس وأكثرها شيوعا فى تاريخ الآداب العالمية على اختلافها وتنوعها [١] ، وهو يختلط فى جذوره الأولى بمحاولات الروح الإنسانية للتعبير عن ذاتها فى صور محسوسة - ويدل المصطلح الأوربى الذى يطلق على هذا الجنس FABLE على القدم السحيق الذى تمتد إليه بدايات هذا الجنس حيث تدل أصول الكلمة الأغريقية واللاتينية - من بين ما تدل - على معنى الفعل « تكلم » [٢] ، وهو اختلاط قد يوحى بأن التعبير من خلال التجسيد القصصى الذى ينتمى إلى هذا الجنس ، قد صاحب محاولات التعبير الإنسانية الأولى كما يتضح ذلك فى الكتابة المصرية القديمة .

ومن الصعب تحديد نقطة البدء فى مسيرة هذا الجنس ، وعلى نحو أخص في حركته الشفهية قبل التدوين ، فكل الشعوب كانت تحس بالرغبة فى تفسير ظواهر الطبيعة الغامضة ومن خلال ذلك لجأت إلى الأساطير ، وكانت تحس كذلك بالرغبة فى خلع القوانين الخلقية التى تهيمن على مجتمع ما ، لترى تجارب تطبيقها على مجتمع مواز لها وهو مجتمع الحيوانات ، ومن خلال ذلك لجأت إلى قصص الحيوانات . غير أن المصريين القدماء كما يرى « لابريول » يمكن أن يكونوا أقدم شعب أدرك أن الحيوانات من خلال اتجاه غريزى تخضع لخواص مهيمنة تشترك فيها ، واشتراكها فى هذه الخصائص فيما بينها أوضح من اشتراك الأناسى فيما

(١) المصطلح الذى اطلقه العرب على هذا الجنس وهو مصطلح « الخرافة » يفتقد إلى الدقة من حيث إنه يختلط بالأسطورة ، ثم إن كلمة « الخرافة » نفسها تحمل ظلالا معينة تقترب بها من معانى السفه والهذيان ؛ والمصطلح الذى استخدمه بعض المحدثين « القصة على لسان الحيوان » يشتمل على الدقة ولكنه يفتقد الإيجاز الذى ينبغى أن تتسم به المصطلحات الأدبية .

(2) Dict etymologique larousse . p . 292.

بينهم ، ومن هنا فإنه يكفى رصد الخصائص العامة لتعميم الرمز (١). ومن المؤكد أنه قد عرفت بعض قصص الحيوان فى الأدب المصرى القديم (٢) .

وربما كانت معرفة المصريين لهذا اللون هى التى أثرت في الكاتب اليونانى القديم « أيسوب » فى القرن السادس قبل الميلاد، وكان قد عرف عنه أنه سافر إلى بلاد مصر وتأثر بها ، وعاد ليكتب قصصه الحيوانية التى اشتهرت وذاعت وأثرت فى كثير من الآداب الأوربية القديمة أو الوسيطة ، وأشار لها « أفلاطون » فى الخطابة و « هومير » في كتاباته ، والحكايات التى تنسب إلى « أيسوب » والتى جمع « بلانيد » قدرا كبيرا منها فى القرن الرابع عشر فى كتابه « حياة أيسوب » تمتاز بأنها حكايات قصيرة تدور على ألسنة الحيوانات ، ولا تهتم كثيرا بالعناصر الفنية ، وتركز على استخلاص النتائج الخلقية، وقد تأثر بها فيما بعد « لافونتين » فى القرن السابع عشر فى قصصه الحيوانية المشهورة . وحكايات « أيسوب » فى هذا الجنس تمثل أقدم النصوص المكتوبة ، والتى يمكن نسبتها إلى كاتب معين ، على خلاف النصوص الموغلة فى القدم والتى تنسب إلى شعوب أو جماعات غير معينة فيها ، ثم هي بالإضافة إلى ذلك تعد النموذج المشهور لإسهام الغرب فى العصور القديمة فى هذا الجنس الأدبي العالمى .

على أن شخصية « أيسوب » نفسه - وهى كما تقول الروايات شخصية عبد إغريقى محب للحكمة أعتقه سيده وقام برحلات إلى الشرق بحثا عن المعرفة - شخصية نصف أسطورية عند كثير من الدارسين أو على الأقل تعد أسطورية فى جانب من إنتاجها ، حيث تولع الشعوب فى بعض الحالات بنسبة كثير من إنتاجها إلى شخصية معينة ، ويرى البروفسير « رينيه رادونت » فى مقدمته التى كتبها

(1) voir : Encycle. Univer. V . 6. pp. 876 et suivantes.

(٢) لا شك أن الأدب المصرى القديم لم يكشف النقاب إلا عن جزء ضئيل منه ، ولعل ذلك هو السبب فى عدم معرفتنا بمؤلفات مصرية كبيرة فى هذا الجنس ، أو بمؤلفين يتمتعون بشهرة أيسوب اليونانى أو بيدبا الهندي ، وإن كان عدم معرفتنا بذلك التراث لا يعنى بالضرورة عدم وجوده وخاصة مع وجود هذه الفلسفة التي أشار إليها « لابريول ».

لحكايات لافونتين أن شخصية « أيسوب » عرفت فى التراث العربى القديم تحت اسم « لقمان » [1] ، ويؤيد هذا الرأى أيضا دائرة معارف روبير المختصرة [2] عند حديثها عن لقمان ، وكان لافونتين أيضا قد أشار إلى لقمان فى حديثه عن المصادر التى استقى منها ، ولا تكاد المصادر العربية بدورها تتفق على تحديد واضح لتفسير شخصية لقمان التى وردت فى القرآن الكريم ، فالبيضاوى يذكر فى تفسيره أن لقمان هو « ابن أخت أيوب أو ابن خالته وعاش حتى أدرك داود عليه الصلاة والسلام وأخذ منه العلم ، وكان يفتى قبل مبعثه ، والجمهور على أنه كان حكيما ولم يكن نبياً [3] ومدلول هذه الرواية أنه كان من العبرانيين ، لكن ابن كثير يورد روايات أخرى تختلف كثيرا عن هذا المدلول ، فهو يورد عن ابن عباس أن « لقمان كان عبدا حبشيا نجارا، وقال سعيد بن المسيب : كان لقمان من سودان مصر ذا مشافر أعطاه الله الحكمة ومنعه النبوة، وقد قال له مولاه : اذبح لنا هذه الشاة، فذبحها، قال : أخرج أطيب مضغتين فيها، فأخرج اللسان والقلب، ثم مكث ما شاء الله ثم قال له : اذبح لنا هذه الشاة، فذبحها فقال : أخرج أخبث مضغتين فيها ، فأخرج اللسان والقلب ، فلما سأله مولاه عن ذلك قال لقمان إنه ليس من شىء أطيب منهما إذا طابا ولا أخبث منهما إذا خبثا ، وقال مجاهد : كان لقمان عبدا صالحا ولم يكن نبيا ، غليظ الشفتين مصفح القدمين قاضيا على بنى إسرائيل » [4]. والقصة التى رواها ابن كثير عن لقمان والشاة تتفق عليها معظم التفاسير ، وهى لا تبعد عن مناخ قصص الحيوانات التي ينسب إليه منها قدر كبير فى التراث العربى ، وهو ما يفسر ربط بعض الدارسين الأوربيين بينه وبين شخصية « أيسوب » الإغريقية القديمة وساعد على ذلك وجود شخصية العبد المحرر فى الحكيمين .

---

(1) voir : R. Radouant. la Fontaine. Fables. classiques Hachettes.p. 223.
(2) Robert 2. Luqman. p. 1124 Edition 1977.

(٣) تفسير القرآن الكريم للبيضاوى : مكتبة الجمهورية العربية ص ٥٤٦.
(٤) مختصر تفسير ابن كثير : دار القرآن الكريم بيروت ، الطبعة السابعة ١٩٨١ ، جـ ٣ ص ٦٤ ولا تختلف روايات التفاسير الأخرى عن هذا كثيرا : انظر على سبيل المثال الطبرى والألوسى فى تفسير سورة لقمان .

وإذا كان « أيسوب » هو رمز الإسهام الأوربى فى هذا الجنس القديم ، فإن بعض العقائد الشرقية القديمة أسهمت بدورها فى شيوع جنس قصص الحيوانات ؛ كانت عقيدة تناسخ الأرواح فى الهند خاصة قد أفسحت المجال لقيام تصور تعبر خلاله الروح الإنسانية إلى الخلود من خلال حلولها في أجساد الحيوانات ، وذلك التصور أتاح لقصص الحيوانات قدرا واسعا من الانتشار باعتبارها تمثيلا لمرحلة من مراحل تطور الروح الإنسانية .

وكما أصبح « أيسوب » رمزا اسطوريا لإسهام الغرب القديم فى جنس القصة الحيوانية ، فقد أصبح الحكيم الهندى « بيدبا » هو رمز الإسهام الشرقى فى هذا الجنس. واسم « بيدبا » مأخوذ من كلمة سنسكريتية معناها « أستاذ المعرفة » [1] وشخصيته الأسطورة يحتمل وجودها فى القرن الثالث الميلادى، وقد أعاد تجميع قصص الحيوانات فى اللغة السنسكريتية ، والتى ترجع إلى القرن الثالث قبل الميلاد والتى كتبت على يد بعض البراهمة المجهولين ، ثم كتب كتابا تحت عنوان « بانكا تانترا » أى النصائح الخمسة للوصول إلى الحكمة ، وذلك العنوان يدفع الباحثين إلى الاعتقاد بأن هذا الكتاب ، الذى لم يبق لنا منه إلا « كليلة ودمنة » التى ترجمها ابن المقفع عن الترجمة الفارسية التى فقدت بدورها [2] ، كان مشتملا على خمسة أبواب رئيسية فقط ، وأن أبواب الكتاب الأخرى التى بلغت فى ترجمة ابن المقفع سبعة عشر بابا إنما هى من اضافات الترجمات اللاحقة سواء الفارسية أو العربية [3] .

عن هذا الأصل الهندى تمت إلى اللغة البهلوية (الفارسية الوسيطة) ترجمة فى عهد كسرى أنوشروان (٥٣١ - ٥٧٢) وهى ترجمة قام بها طبيبه برزويه ، ونقل

(1) Henri Masse : Les versions persanes des contes d, animaux (l, ame de l, Iran 1951).

(٢) عثر المستشرق الألمانى كوزيجارتن على مجموعة من القصص الهندية يعتقد أصل لكليلة ودمنة وطبعها ١٨٤٨ (انظر : أثر الاسلام والعرب فى النهضة الأوربية : الهيئة المصرية للتأليف والنشر ص ٧٤) ومع افتراض أن هذه المجموعة هى الأصل فقد تم اكتشافها فى القرن التاسع عشر بعد أن كانت النسخة العربية قد أحدثت تأثيراتها فى الآداب العالمية كلها.

(3) Laffont - Bonpiani : Diction. des , euvres paris 1981 v. 2. p. 845.

خلالها الأصل الهندى « بانكاتترا » مضافا إليها مجموعة أخرى من قصص هندية مشابهة لم يتم التعرف على أصولها جميعا حتى الآن ، وفى هذه المرحلة تم تغيير عنوان الكتاب « القصص الخمسة » لأنها تجاوزت ذلك العدد ، وحل محله اسما الثعلبين الرئيسيين اللذين يتجاذبان الرأى ويمثلان محورين متعارضين للخير والشر فى الباب الأول من الكتاب وهو باب الأسد والثور ، وهذان الثعلبان هما -Damana ka, Karataka اللذان سيتحولان إلى « كليلة ودمنة » وهذه الترجمة الفارسية تمت من خلال مغامرة قام بها الطبيب برزويه إلى بلاد الهند ليصل إلى هذا الكتاب الذى كان الهنود قد أخفوه فى خزائن ملوكهم لكيلا تصل إليه أيدى منافسيهم وأعدائهم التقليديين من الفرس ، وقد بلغت رحلة بروزيه من الغرابة حدا جعلها تستحق أن تحتل جزءا من صلب الكتاب ذاته ، وأن يكون أحد أبوابه يحمل عنوان « باب برزويه » تاركا على الكتاب أثر مروره على بلاد فارس ، كما كان قد ترك من قبل ذلك الحوار العميق البعيد الدلالة - بين « دبشليم » ملك الهند و « بيدبا » فيلسوف البراهمة فيها - أثره على مقدمة الكتاب ومذاقه على جوه الفكرى العام .

ثم كانت الترجمة العربية التى قام بها هذا الفارسى المزدكى « روزبة ابن داذويه » الذى اشتهر باسمه العربى الذى اكتسبه بعد أن اعتنق الإسلام وهو « عبد الله بن المقفع » وهى ترجمة اكتسبت من الشهرة وأحدثت من التأثير ما لم يحظ به الكتاب فى أصوله الأولى ، وكما كانت الترجمة الفارسية، قد أضافت إلى الأصل الهندى قصصا لم تكن فيه ، وزادت فى مقدمته بابا عن « برزويه » فإن الترجمة العربية بدورها قد أضافت إلى المقدمات مقدمة أخرى بعنوان « باب عرض الكتاب » لعبد الله بن المقفع ، وبهذا صار النص مصدَّرا بأربع مقدمات هى : مقدمة الكتاب لبهنود بن سحوان ويعرف بعلى بن الشاه الفارسى ثم بعثة برزويه إلى الهند ثم باب عرض الكتاب لرزوبة بن داذويه ويعرف بعبد الله بن المقفع ، ثم باب برزويه لبزرجمهر بن البختكان ، وهى مقدمات تحتل نحو ثلث الكتاب قبل أن نصل إلى بابه الأول وهو « باب الأسد والثور » . على أن الترجمة العربية فيما يبدو أضافت إلى الكتاب فيما أضافت الباب الثانى ، وهو « باب الفحص عن أمر دمنة »

وهى إضافة يمكن أن تتضح من محاولة التحليل الداخلى للعلاقة بين أحداث الباب الأول والباب الثانى ، فعلى حين أن الباب الأول يتحدث عن دمنة الذى أوقع بين الأسد وصديقه الوفى الثور ، زين للأول أن يأكل الثانى ، واكتشف الأسد بعد أن تمت الحيلة خطأه وتسرعه فغضب على دمنة وقتله ، على حين ينتهى هذا الباب بمقتل دمنة ويُظن أن صفحته قد طويت يعود الباب الثانى للفحص عن أمر دمنة، ويلقى مزيدا من التأمل حول تفكير الأسد بين الفترة التى غضب فيها على دمنة والفترة التى أجهز فيها عليه.

وإذا أخذنا برأى بومبيانى ، فى أن الأبواب الخمسة التى كانت يتضمنها « بانكاتانترا » هى أبواب : الأسد والثور والحمامة المطوقة والبوم والغربان ، والقرد والغيلم ، والناسك وابن عرس [1]، وأن الاضافات الفارسية أضافت سبعة أبواب أخرى ، فإنه سيبقى ثلاثة أبواب على الأقل أضافتها الترجمة العربية التى تبلغ أبوابها خمسة عشر بابا غير المقدمات الأربع .

وقبل أن نتعرض بالتفصيل لكتاب « كليلة ودمنة » نريد أن نتابع رحلة هذا الجنس الأدبى ، وهى الرحلة التى ستتم أساسا من خلال ترجمات كليلة ودمنة إلى كثير من لغات العالم .

وقد ترجم كتاب كليلة ودمنة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى نحو سبعين لغة مثل الفارسية والسريانية والبيزنطية واللاتينية والعبرية والأسبانية والقشتالية والايطالية والتركية والأرمينية ... إلخ. وسنكتفى هنا بايراد التراجم الرئيسية وهى يمكن أن تنقسم إلى قسمين : تراجم مباشرة وتراجم غير مباشرة .

فمن التراجم المباشرة ترجمتان تَمَّتا إلى الفارسية الحديثة أولاهما فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى (الثامن الهجرى) ترجمها أبو المعالى نصر الله ، فى أفغانستان فى نهاية دولة الغزنويين فى عهد السلطان بهرام شاه ، أما الترجمة الفارسية الثانية فقد تمت أيضا فى أفغانستان ترجمها حسين فايز

(1) voir Laffont - Bompiani op. cit. II. 845.

كاشف فى القرن الخامس عشر الميلادى (العاشر الهجرى) فى عهد آخر أحفاد تيمور لنك حسين بيكار ، ويلاحظ هنرى ماسى على الترجمات الفارسية الثلاث (هاتان الترجمتان والترجمة التى تمت عن الأصل الهندى مباشرة فى عصر كسرى أنوشروان) يلاحظ أنها تمت جميها فى فترات نهايات دول ، حيث تمت الأولى فى نهاية عصر الأكاسرة والثانية فى نهاية عصر الغزنويين والثالثة فى نهاية عصر تيمور لنك، على حين أن الترجمة العربية تمت فى بداية عصر الدولة العباسية فى عصر الخليفة المنصور ثانى خلفاء العباسيين (1) .

من الترجمات المباشرة عن العربية كذلك ترجمة إلى اللغة القشتالية (احدى اللغات الأسبانية القديمة) تمت فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر حوالى سنة ١٢٥١ فى عهد ألفونس العاشر ، وكانت قد سبقتها فى القرن الثانى عشر ترجمة إلى العبرية قام بها جويل ، وهى ترجمة لقيت على رغم عدم دقتها رواجا كبيرا فى اللغات الأوروبية فترجمت إلى كثير منها .

---

(1) Henri MASSE : Les Versions Persanes des contes d,animaux. 1,ame de L,Iran. Paris 1951.

يمكن بصفة عامة تلمس علاقة بين ازدهار جنس قصص الحيوان وبين فترات الضغط السياسى وإحكام قبضة الحاكمين التى يصاحبها عادة كبت الحريات وإحكام الرقابة على القول الصريح مما يضطر المبدعين عادة إلى اللجوء إلى الرمز والإيماء. وقد لا يكون ذلك قصرا على فترات نهائيات الدول كما كان فى الأدب الفارسى بل قد يتوافر ذلك المناخ فى فترات ميلاد وقيام دول أخرى كما كان الشأن فى الأدب العربى مع بدايات الدولة العباسية وهو المناخ الذى يترجم فيه ابن المقفع كتاب كليلة ودمنة ولم تكن كثير من رموزه وصوره وتلميحاته بعيدة عن الاتجاه الذى كان قد بدأه ابن المقفع نفسه فى كتب أخرى فى مواجهة أحداث عصره كما سنشير فى فقرات لاحقة من هذا الكتاب . وقد تتهيأ هذه الظروف فى فترات ازدهار الدولة ووجود حاكم قوى يحكم قبضته على كل الأمور كما حدث فى فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر الذى كان يلتب بملك الشمس ، والذى ظل ملكا على فرنسا أكثر من سبعين عاما (من سنة ١٦٤٣ إلى ١٧١٥) وفي مناخ حكمه هذا كتب لافونتين حكاياته الشهيرة ، ولم تخل هذه الحكايات من اصداء سياسية فى عصرها .

ولا يختلف المناخ العام من هذه الزاوية عند أحمد شوقى عندما كتب قصصه على لسان الحيوان فى مناخ الاحتلال الأجنبى والاستبداد الداخلى . فملاحظة هنرى ماسى إذن ملاحظة جزئية يمكن أن توضع فى سياقها الدقيق حين تتسع النظرة فتعمم لتشمل الآداب الأخرى .

ترجمت كذلك كليلة ودمنة ترجمة مباشرة إلى الإيطالية فى القرن السابع عشر وقام بالترجمة الأب يوسنس تحت عنوان « نماذج الحكمة عند الهنود القدماء »

إلى جانب هذه الترجمات تمت ترجمات أخرى غير مباشرة عن واحدة أو عن أخرى من هذه الترجمات .

فعن الترجمة الفارسية الأولى (ترجمة نصر الله) تمت ترجمة تركية قام بها على صالح جلبى فى عهد السلطان سليمان العثمانى تحت عنوان « همايون نامة » أى الكتاب الإمبراطورى، وتلك الترجمة التركية ترجمت بدورها إلى الأسبانية وإلى الفرنسية ، فقد ترجمها إلى الأسبانية فيشى براتونى فى القرن السابع عشر تحت عنوان « مرآة السياسة والأخلاق » وترجمها إلى الفرنسية فى أوائل القرن السابع عشر أنطوان جالون الذى كان قد قام من قبل بأشهر ترجمة أوروبية لحكايات ألف ليلة وليلة .

أما الترجمة الفارسية الثانية (ترجمة حسين كاشف) فقد ترجمت بدورها إلى الفرنسية فى النصف الأول من القرن السابع عشر سنة ١٦٤٤ ترجمها داود الأصفهانى تحت عنوان « كتاب الأنوار أو مرشد الملوك » وهى الترجمة التى استفاد منها لافونتين كما سنرى .

والترجمة العبرية ترجمت هى أيضا إلى اللاتينية وقد قام بالترجمة جون دى كابوا فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر (١٢٦٣ - ١٢٧٨) وعن ترجمة كابوا اللاتينية تمت ترجمات أخرى إلى الألمانية والأسبانية والإيطالية والإنجليزية ، فقد ترجمت إلى الألمانية على يد الدوق إيرهارد الأول أو بأمر منه فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر (١٤٤٥ - ١٤٩٦) وترجمت إلى الأسبانية على يد مترجم مجهول سنة ١٤٩٣ ، حاكاها فى الإيطالية فى القرن السادس عشر « فيرنزولا » و« آل دونى » وقد انتقلت المجموعة الإيطالية الأخيرة بدورها إلى الإنجليزية فى القرن السادس عشر .

ويمكن أن نتصور هذه الرحلة المتشابكة من خلال الجدول الآتى :

الأصل الهندى / بانكا تانترا (فقد)

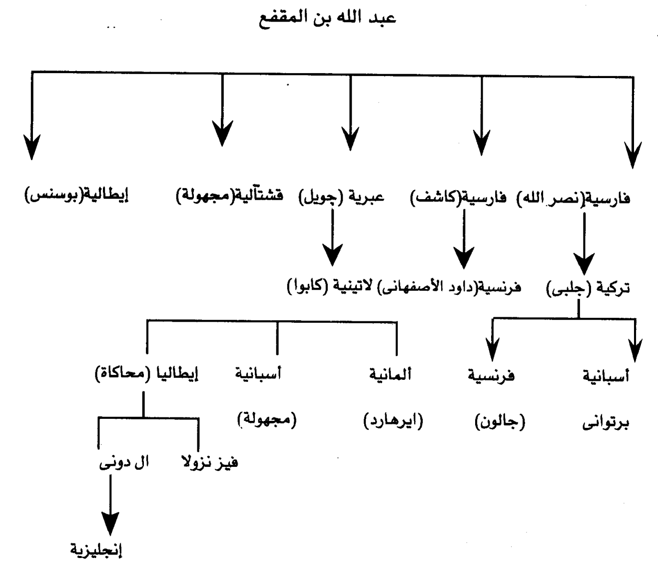
بيديا

الترجمة الفارسية : كليلة ودمنة (فقدت)

السريانية (بود ٥٧٠ م)

الترجمة العربية : كليلة ودمنة

عبد الله بن المقفع



هذا الشيوع الكبير فى ترجمات كليلة ودمنة إلى اللغات الأوربية جعل التعرف عليها متاحا وميسورا للقارئ الأوربى ، الذى أقبل فيما يبدو على هذا الأثر الشرقى بشغف ونهم لم يرض عنهما حماة الكنيسة مما دعا الأسقف بدور باسكوال (أسقف مدينة جيان الأسبانية والذى قضى حياته يجادل مسلمى غرناطة محاولا أن يبشرهم بالمسيحية) إلى أن يحمل على المسيحيين فى عصره لإقبالهم على قراءة كتاب كليلة ودمنة وشغفهم به إذ رأى فى قراءة هذا الكتاب العربى الإسلامى خطرا يهدد العقيدة الكاثوليكية وجهوده فى نشرها [1] .

لكن هذا الشغف والتأثر بكليلة ودمنة لم يقف عند جمهور القراء والمتلقين وإنما تعداه إلى الأدباء المبدعين فنمت روافد جديدة فى قصص الحيوان الأوربى تضيف إلى المصادر القديمة المستمدة من « أيسوب » مصادر جديدة مستمدة من الحكيم الهندى « بيدبا » الذى قدر لآرائه أن تشيع عن طريق « كليلة ودمنة » العربية. ولعل أشهر نموذج لذلك التأثر ، تم على يد الكاتب الفرنسى جون دى لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) وهو يعد أشهر من عالج هذا الجنس الأدبى فى الآداب الوسيطة والحديثة ، ولقد احتوت مجموعات لافونتين على قصص كثيرة تتشابه مع قصص كليلة ودمنة فى ترجمة ابن المقفع . فهل كان هناك تأثير مباشر لابن المقفع على لافونتين ؟ وعن أى الطرق تلقى لافونتين هذا التأثير ؟

إن لافونتين يجيب بنفسه على السؤال الأول فى مقدمة الجزء الثانى من أقاصيصه الذى طبع فى سنة ١٦٧٨ أى بعد نحو خمس وثلاثين سنة من طبع ترجمة كليلة ودمنة إلى الفرنسية سنة ١٦٤٤ تحت عنوان «كتاب الأنوار أو مرشد الملوك». يقول لافونتين بعد أن يوضح أن روح الجزء الأول من أقاصيصه كانت تستمد كثيرا من عناصرها من حكايات « أيسوب » : إنه قد رأى أن يثرى هذه العناصر وأن يضيف إليها روحا جديدة، ثم يقول : « إننى أقول عرفانا بالجميل إننى مدين بالجزء الأكبر من هذه الحكايات للحكيم الهندى بيدبا وكتابه الذى ترجم إلى

(١) انظر : أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية ص ٧٦ .

كل اللغات ، والناس فى بلادنا يعتقدون أن بيدبا شديد القدم ، وأنه هو الأصل بالقياس إلى أيسوب إن لم يكن أيسوب نفسه هو الذى عرف تحت اسم الحكيم لقمان [1] ».

وهذا الاعتراف من لافونتين يختصر طريق البحث ، ويبين أن الالتقاء والتشابه فى القصص التى سوف نرى نماذج منها لم يكن مصادفة ، وبقى أن نعرف الظروف التى تم فيها تعرف لافونتين على « كليلة ودمنة ».

كانت الأسر الأرستقراطية فى القرن السابع عشر تحتضن كبار الأدباء وترعاهم ، بل كانوا يقيمون فى قصورها ، ومن هذا المنطلق كان لافونتين يعيش فى قصر الأمير جاستون أمير مقاطعة أورليون فى فرنسا ، وظل الشاعر بعد موت الأمير يقيم فى القصر حتى رحلت أرملته كذلك فدعى إلى الإقامة عندمدام دى لاسابلبير وهى واحدة من نبيلات القرن السابع عشر ، اشتهرت بحب العلم والأدب ورعاية أهله على النحو الذى كانت عليه مدام شاتليه صديقة فولتير الشهيرة فى القرن الثامن عشر . فى قصر مدام دى لاسابلبير التقى لافونتين بالفيلسوف «جاسندى » الذى كان طبيبا ومشهورا برحلاته التى أقام خلالها طويلا فى بلاد فارس والهند وبرسائله المشهورة التى كتبها عن هذه البلاد وعن « شيراز » خاصة.

وكان تلميذ « جاسندى » الكاتب فرانسوا برنيير صديقا للافونتين ورفيقا له فى قصر مدام دى لاسابلبير ، وكانا يستمعان معا إلى أحاديث جاسندى عن الهند وفارس. وهو الذى لفت نظر لافونتين إلى صدور ترجمة فرنسية لكتاب كليلة ودمنة [2] نقلا عن الترجمة الفارسية كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

واسطة التأثر إذن بين هذا الجنس فى الأدبين العربى والفرنسى واضحة من خلال كتابى كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع . وقصص الحيوانات (Fables) لجون دى لافونتين ، وسنقف أمام هذين الكتابين لنرى طريقة كل منهما فى المعالجة الفنية لهذا الجنس ومظاهر الالتقاء أو التأثير بينهما.

(1) La Fontaine. Fables. N. E. classiques Hachettes Paris 1929 . p. 223.
(2) voir : Henre MASSE - op. cit.

عبدالله بن المقفع
وكليلة ودمنة

تعد شخصية عبد الله بن المقفع فى ذاتها واحدة من الشخصيات التى تجسد ظاهرة الوسائط الأدبية التى يعنى بها الأدب المقارن ؛ فعلى الرغم من أن رحلة عمره كانت قصيرة لم تتجاوز ستة وثلاثين عاما فإنه مثل التقاء خصبا من بعض الزوايا وحادا من بعضها الآخر بين لغتين وحضارتين وعقيدتين ، أو بتعبير آخر بين كوكبين كان يدور كل منهما من قبل فى فلك خاص ، ولم يكن من السهل أن يلتقى كوكبان دون أن ينبعث عن ذلك اللقاء شرارة هائلة ترسل الضوء دون شك ولكنها أيضا تصيب بنارها بعض من يحاولون التقريب بين أطراف الكواكب ، وكان فى مقدمة هؤلاء عبد الله بن المقفع نفسه الذى دفع ثمن المغامرة من أعضاء جسده التى قطعت وهو حى وألقيت أمام عينيه واحدة بعد الأخرى فى شعلة النار المتقدة فى مجلس سفيان بن معاوية حاكم البصرة على عهد الخليفة المنصور عام ١٤٢ [١] هجرية .

كان عبد الله بن المقفع (روذبة بن داذويه) فارسى الأصل واللغة مجوسى الديانة ، ولكنه تحول فيما بعد إلى عربى اللسان والاسم واعتنق فى أخريات حياته الإسلام . وكان أبوه عاملا فى ديوان الخراج على عهد الحجاج ، واحتبس شيئا من مال الخراج لنفسه فضرب حتى تقفعت يداه فسمى بالمقفع ، وأعد ابنه روزبة لكى يكون كاتبا فى الدولة الأموية فى فارس والعراق ، ومع قيام الدولة العباسية استمر روزبة فى القيام بوظيفة الكاتب فعمل عند عيسى بن على عم الخليفة المنصور وعلى يديه اعتنق الاسلام وتسمى بعبد الله وكنى بأبي محمد .

(١) انظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان جـ ١ ص ٤١٣.

وخلال فترة عمله هذه ، كان قد حدث قتال بين المنصور وأحد أعمامه عبد الله بن على الذى كان قد شق عصا الطاعة وحاربته جيوش المنصور حتى هزم فهرب وتوسط له إخوته - الذين كان يعمل معهم عبد الله - لدى المنصور لكى يقبل توبته ويعطيه عهدا بالأمان فقبل ذلك ، وترك لهم مهمة كتابة العهد فطلبوا من كاتبهم ابن المقفع أن يعد صيغته وأن يبالغ فى التزام المنصور لكيلا ينقض عهد عمه ، فصاغ ابن المقفع وثيقه جاء فيها : « ومتى غدر أمير المؤمنين بعمه عبد الله فنساؤه طوالق ، ودوابه حبس وعبيده أحرار والمسلمون فى حل من بيعته [1] » وعندما قرأ المنصور هذه العبارة وسأل عن كاتبها فقيل له ابن المقفع ، قال : من يكفينى أمر هذا الرجل؟ وتلقى الاشارة سفيان بن معاوية ، وكان يكره ابن المقفع لأنه كان دائم السخرية منه، يعيره بكبر أنفه ، وكلما دخل عليه فى مجلس قال له : « السلام عليكما » اشارة إليه وإلى أنفه معا. وهو يضيف إلى ذلك نعته بما لا يحب فى حضوره أو غيبته ، وانتهز سفيان غضب المنصور واستغل فرصة دخول ابن المقفع مجلسه فأبقاه حتى انصرف الناس وأنفذ فيه الميتة الشنيعة التى أشرنا إليها .

هذا هو ما تذكره كتب التاريخ حول أسباب موت ابن المقفع [2] ، لكن الذى يبدو أن ابن المقفع قتله فكره ونشاطه الأدبى قبل أن تقتله فلتة لسان أمام حاكم أو عبارة مشددة فى وثيقة خليفة [3] ، فلقد كان عمله وعمل أبيه من قبله فى دواوين الولاة والخلفاء دافعا لانشغاله بالسياسة ونظم الدولة ، وكان يتصور فى نفسه القدرة فيما يبدو على إعادة تنظيم الأمور فى الدولة الإسلامية على نحو أفضل ، وانطلاقا من هذا لم يكف عن تقديم النصائح للسلطان ولجلسائه ومستشاريه وقواده ، وتلك مهمة تقترب من مهمة مروض الأسد الذى لا يأمن أن يقع ضحية من يروضه ، أو على حد تعبير ابن المقفع نفسه : « مثل صاحب السلطان مثل راكب

---

(١) المرجع السابق.
(٢) انظر وفيات الأعيان والوزراء والكتاب للجهشيارى ص ١٠٩ ، والفهرست لابن النديم ص ١٧٢.
(3) voir : Gaston Wiet. Introduction a la Litterature arabe. p. 53.

الأسد يهابه الناس وهو لمركبه أهيب[1] » . كان ابن المقفع ينصح من يصطحب السلاطين بأن « يعلمهم وكأنه يتعلم منهم . ويؤدبهم وكأنه يتأدب بهم ، ويشكر لهم ولا يكلفهم الشكر » وقد خصص بابا للكلام على السلطان والولاة فى كتابه « الأدب الكبير » وأصبحت كتابات ابن المقفع فى هذا الصدد مصدرا لكل من كتبوا بعد ذلك فى الآداب العامة ، واقتباسات واحد مثل ابن قتيبة فى عيون الأخبار عن ابن المقفع تغطى معظم ما كتبه فى باب السلطان .

ويبدو أن هذه النصائح النظرية العامة جعلت السلاطين أنفسهم يطلبون من ابن المقفع أن يكتب لهم « تقارير سياسية » يبدى فيها وجهة نظره فى إدارة شئون الدولة ، وذلك ما حدث من الخليفة المنصور ، وقد كتب ابن المقفع فى الرد على مطلبه ما عرف برسالة الصحابة [2] وفيها يقترح على المنصور - فيما يقترح - أن يعيد النظر فى علاقة القوى العسكرية بالإدارة السياسية وأن يحول بين الجنود وبين إدارة الشئون المالية « فإن ولاية الخراج مفسدة للمقاتلة » وهذا الرأى الذى أشار به ابن المقفع ولم ينفذ كان سببا فى اتساع نفوذ هؤلاء القواد وخروج معظمهم على الدولة فيما بعد . ولا يمكن أن نتصور أن هؤلاء القواد وقد علموا برأى ابن المقفع قد تركوه وشأنه ولم يدسوا له عند الخليفة بطريقة أو بأخرى .

ثم هو يوصى الخليفة بأن يغير حاشيته التى تسىء إليه، وهو يشير إلى هذه الحاشية بكلمة الصحابة : « ما رأينا أعجوبة قط أعجب من هذه الصحابة ممن لا ينتهى إلى أدب ذى نباهة ، ولا حسب معروف ، ثم هو مسخوط الرأى مشهور بالفجور ». وابن المقفع فى مثل هذا الهجوم الواضح على الحاشية عرض نفسه لنقمة من يملكون أُذُنَ السلطان ، ويستطيعون أن يدسوا ما يشاءون ، ولقد كانت تهمة « الزندقة » واحدة من التهم التى وجهت إلى ابن المقفع ومع أن حداثة عهده بالإسلام وقدم صلته بالمزدكية تسهل مرور مثل هذه التهم ، فإن المناخ السياسى

---

(١) عيون الأخبار لابن قتيبة - طبعة دار الكتب جـ ١ ص ٢١.

(٢) انظر : رسائل البلغاء لمحمد كردعلى .

العام ودور الحاشية التى لم تكن راضية عن نقد ابن المقفع لها تجعل أيضا وجود الجانب السياسى فى تهمة الزندقة واردا دائما [1] .

ولم يقف نقد ابن المقفع فى رسالة الصحابة ، عند نقد الجنود وقوادهم ، والحاشية وأفرادها ، ولكنه انتقل إلى الخراج ونظم الجباية والفوضى المتصلة بطريقة تنظيمها وتحصيلها ، ثم إلى القضاة وتوزع المغالين منهم بين الالتزام بالتقليد دون التمحيص والتحقق أو المغالاة فى الرأى دون التروى والتبصر ، واقترح لكل مجال تصورا محددا للإصلاح ، ثم ختم رسالته بتقرير ما للخليفة من أثر عظيم إذا كان صالحا ، وأن صلاح العامة يتوقف على صلاح الخاصة وصلاح الخاصة يتوقف على الإمام .

على هذا النحو كانت كتابات ابن المقفع المباشرة حول السلطان أو إليه ، فى « الأدب الكبير » أو « رسالة الصحابة » ولم يكن « كليلة ودمنة » الذى اختاره وترجمه وزاد فيه إلا امتدادا لهذا الاتجاه النقدى عنده بطريقة غير مباشرة ، فالحكيم « بيدبا » الذى يحمل النصح ويغامر بروحه من أجله ، إلى الملك « دبشليم» المستبد القاسى الذى يثور على النصيحة أولا ثم يستجيب لها ثانيا ، يمكن أن يكونا صورة قديمة لابن المقفع والمنصور ولغيرهما من الحكماء والحكام فى كثير من الأزمنة والأمكنة ، وعالم الحيوان فى « كليلة ودمنة » الذى يعج بمجالس الحكم وأصوات النفاق وعواقب الظلمة وتجميع قوى الضعفاء مشابه لعالم الإنسان ، وما يوجه من نقد أو تعليق في أحدهما ينسحب على الآخر .

هذه الملامح العامة للحياة السياسية والفكرية لابن المقفع لا تحدد من قيمة كتاب « كليلة ودمنة » فالكتاب فى الواقع لا يكتسب قيمته من كونه تنفيسا عن رأى كاتب فى معاصريه ، أو وثيقة تقيس صدى حاكم ما عند مفكرى عصره ، ولكنه يكتسب قيمته الفنية من كونه أدخل هذا الجنس إلى الأدب العربى وحمله منه إلى

(١) انظر فى ضحى الإسلام ما كتبه أحمد أمين فى الفصل السادس عن حياة الزندقة فى هذا العصر.

بقيـة الآداب العـالميـة ، ثم إنه فى داخل نطاق الأدب العـربى ذاته ، كـان « كليلة ودمنة» كـمـا يرى كـثـيـر من الدارسـين بداية « النثـر الفنى المكتـوب » فى الأدب العربى [1] .

هيكل الكتاب وعناصر الربط بين أجزائه :

يتكون كـتـاب « كليلة ودمنة » كـمـا يوجـد بين أيدينـا اليوم من أربع مـقـدمـات وخمسة عـشـر بابا . وهذه المقـدمـات على الترتيب هى : مقدمة الكتـاب لعلى بن الشاه الفـارسى وبعثه برزويه إلى بلاد الهند ، وعـرض الكتاب لعبد الله بن المقفع ثم باب برزويه لبـزرجمهـر بن البختكان ، وبعد هذه المقدمات تتوالى الأبواب الخمسة عشـر مـحـاولة أن توجـد فيمـا بينهـا لونا من الربط العـام الذى يمكن أن يشكل منها حلقات متتابعة فى (قصة) كبيرة. فكيف يتم ذلك الربط ؟

إن هناك وسـائل مـعـروفـة لهـذا الربط فى ذلك النـوع من القـصص القـديم ، وأشهر هذه الوسائل مـا يسمى « بقصة الإطار » وهى القصة التى تتخذ محورا عاما لعمل كبير وتتفرع منها أقاصيص جزئية ، وأشهـر نماذج هذا اللون قصة الإطار فى ألف وليلة ، حيث يفـاجـأ الملك شـهـريار بخيـانة زوجتـه له مع أحـد عبـيد قـصـره فيقتلهمـا معـا ثم يقرر انتقاما لخيانة المرأة ، أن يتزوج كل يوم بفتاة جديدة ويقتلها بعد أن يقضى معها الليلة الأولى لكيلا تخونه ، ويظل على هذا المنوال حتى يتزوج شهـر زاد فتقتـرح عليه أن تسليه بحكاية تمتد تفاصيلها المثيـرة حتى الصبـاح ولا تنتهى ، ويقرر الملك أن يستبقيها ليلة أخرى لكى تتم ما بدأت ولكن الحكاية تتوالد منها حكايات حتى تبلغ شهـر زاد ليلتها الأولى بعد الألف، ويكون شهـريار قد عدل عن قرار الانتقام . وهذه القصة الإطار تضم تحتها مجموعة قصص ألف ليلة وليلة. وهذه القصص بدورها تتوزعها قصص أخرى تشمل كل منها قصة كبيرة تتداخل

---

(1) voir : Andre Miquel : La fontaine et la version arabe des Fables de Bidpai. R. L. C. 1968.

وانظر فى تأثير ابن المقفع فى الأدب العربى : عبد الرازق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ، الفصل العاشر وما بعده.

تحتها مجموعة من القصص الصغيرة . فهل كانت قصة الإطار فى كليلة ودمنة على هذا النحو ؟

الواقع أن قصة الإطار هنا مختلفة ، فهى تتكون من مقدمة سببية تتلوها أسئلة ذهنية فلسفية ، أما المقدمة السببية فتتمثل فى قصة العلاقة بين بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك وما كان من محاولة نصح الفيلسوف للملك وغضب الملك منه وحبسه، ثم إصغائه بعد ذلك إلى نصيحته وتعيينه وزيرا له ، وتفرغ الحكيم لكتابة مؤلف يهدى الأجيال القادمة إلى الحكمة ، ثم تنفيذ ذلك من خلال كتابة قصص على لسان الحيوان تمثلت فى كليلة ودمنة ، وهذه المقدمة تنعزل عن قصص الكتاب من ناحيتين ، فهى أولا قصة ذات أبطال من البشر ، والكتاب أبطاله فى غالبهم من الحيوانات ، ثم إن أحداث المقدمة هنا ، يسدل الستار على نهايتها قبل أن تبدأ قصص الكتاب ، على عكس قصة شهريار وشهرزاد فى ألف ليلة التى لا تنتهى إلا بانتهاء الكتاب ذاته ، وهى بذلك تحقق التداخل بمعناه الفنى وتتوقف القصص من خلالها بعضها على بعض.

وتستعيض قصص « كليلة ودمنة » عن وجود الإطار القصصى المحكم بطرح أسئلة ذهنية تدور بين الفيلسوف والملك وتتوحد صيغتها العامة فى صدر كل قصة، فالباب الأول يبدأ بعبارة : « قال دبشليم الملك لبيديا الفيلسوف .. اضرب لى مثلا لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال. وتتصدر الباب الثانى عبارة : « قال دبشليم الملك لبيديا الفيلسوف .. حدثنى حينئذ بما كان من حال دمنة » . ثم يسأله فى الباب الثالث أن يحدثه عن إخوان الصفاء . وفي الباب الرابع أن يحدثه عن العدو الذى لا ينبغى أن يغتر به ، وهكذا تتوالى أسئلة موجهة دائما من دبشليم الملك إلى بيدبا الفيلسوف ، وتظهر فى صدر كل باب ، وهى أسئلة ذات طابع ذهنى وليست ذات طابع تشويقى قصصى على النحو الذى تثيره التساؤلات الضمنية فى ألف ليلة وليلة مثلا ، وتبلغ ذهنية السؤال أحيانا حدا يدفعه إلى أن يكون مفصلا ومتضمنا لعناصر الإجابة، ويكون بذلك خاليا من عنصر التشويق كما يحدث فى باب الجرذ

والسنور ، حين يقول دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف : « اضرب لى مثل رجل كثر أعداؤه وأحدقوا به من كل جانب فأشرف معهم على الهلاك فالتمس النجاة والمخرج بموالاة بعض أعدائه ومصالحته فسلم من الخوف وآمن ، ثم وفى لمن صالحه منهم » فالسؤال فى ذاته يلخص الاجابة التى يمكن أن تعقبه من الناحية القصصية .

على أن هذه السمة الذهنية فى الربط العام بين قصص « كليلة ودمنة » يتولد عنها سمة أخرى هى الاستقلال التام لكل باب من الكتاب وعدم تداخل أحداثه مع الباب الذى يسبقه أو يليه ، وهذه السمة تنسحب على كل أبواب الكتاب باستثناء الباب الثانى منه ، وهو باب الفحص عن أمر دمنة ؛ حيث يلاحظ أن هذا الباب يرتبط بالباب السابق عليه وهو الأسد والثور ، فأحداث الباب الأول تدور حول الصداقة التى كانت وطيدة بين الأسد والثور ، والأمان الذى كان معقودا بينهما ، وهى صداقة سعى دمنة نفسه فى ربط خيوطها فى البدء ثم أدركته الغيرة حين اشتدت أواصرها وحاول أن يوقع بين الصديقين ونجح فى الإيقاع بينهما فنشبت بينهما معركة قتل فيها الأسد والثور ثم ندم على ما فعل فانتقم من دمنة نفسه بالقتل ، ومع أن أحداث الباب الأول تنتهى بمصرع دمنة نفسه فإنه لا يلبث أن يعود إلى الظهور حيا فى الباب الثانى من خلال إلقاء الضوء على الفترة الأخيرة من حياته ، المتمثلة غضب الملك عليه وتقديمه للمحاكمة ومصرعه .

ولعل هذا الاضطراب الفنى الناتج من العودة إلى حياة دمنة بعد أن أغلق الستار عليها من ناحية ، ثم خروج ذلك على السمة العامة للكتاب التى تقضى باستقلال أحداث كل باب من ناحية أخرى ، لعل ذلك يعزز الاعتقاد الذى يتردد عند بعض الباحثين من أن باب الفحص عن أمر دمنة ليس من صلب الكتاب الأصلى وإنما هو من إضافة ابن المقفع .

تداخل الحكايات :

إذا كان هذا هو الشأن فيما يمكن أن يسمى بعناصر الربط للهيكل العام فى كليلة ودمنة ، فإن هناك عناصر أخرى للربط الخاص تتصل بكل باب على حدة ،

وتتمثل فى تداخل القصص وتشابكها داخل الباب الواحد، وهو تداخل وتشابك يمكن أن يعد فى هذه المرة تداخلا قصصيا لا ذهنيا، حيث يقود الحوار القصصى عادة إلى عقدة يتحتم فيها ضرب المثل ، ويساق ذلك المثل عادة على سبيل الإجمال لكى يأتى بعده السؤال التقليدى الذى يتردد كثيرا فى كليلة ودمنة وهو : وكيف كان ذلك؟ فيفتح ذلك السؤال الباب إلى سردقصة توضيحية قد تقود بدورها إلى سرد قصة أخرى وهكذا .

ونستطيع أن نأخذ مثالا على ذلك باب الأسد والثور الذى أجملنا قصته فيما سبق ، وعلى الرغم من أن هيكل الأحداث الرئيسية فى هذا الباب يدور بين شخصيات رئيسية ثلاثة هى الأسد والثور ودمنة، وشخصية واحدة ثانوية هى شخصية كليلة التى تساعد من خلال الحوار مع دمنة على إضاءة جوانب شخصيته . وبالرغم من أن الحدث ذاته لا يتشعب كثيرا فهو لا يخرج عن ظروف اللقاء والصداقة ثم المكيدة ثم الصراع فى النهاية ، بالرغم من هذا يتشعب من القصة أثناء السرد ست عشرة قصة جزئية تتداخل إما مع قصة الإطار الرئيسية أو مع واحدة من القصص الجزئية ذاتها .. لكن القصة الرئيسية فى هذا الباب وهى قصة الأسد والثور تظل ممتدة من خلال الحكايات الجزئية ، ولا تبلغ نهايتها إلا فى خاتمة الباب وهى من هذه الزاوية تكاد تمثل « قصة إطار » لعمل متكامل .

ظهور الشخصيات:

ولننظر الآن إلى توالد هذه القصص الجزئية - فى باب الأسد والثور - وكيفية ظهور واختفاء شخصياتها على مسرح الأحداث . وأول ما يلفت النظر أن ترتيب ظهور الشخصيات لا يبدأ بظهور الشخصيات الحيوانية لا شخصية الأسد ولا شخصية الثور ، وإنما ظهور شخصية إنسانية هى شخصية تاجر كان له ثلاثة أبناء يسرفون فى ماله ولا يتخذون حرفة لهم وهو يعظهم ويبين لهم خطأ ما يفعلون. ثم إن بنى الشيخ اتعظوا بقول أبيهم وأخذوا به وعلموا أن فيه الخير وعولوا عليه ، فانطلق أكبرهم نحو أرض يقال لها ميون فأتى فى طريقه على مكان فيه وحل كثير

وكان معه عجلة يجرها ثوران يقال لأحدهما شترية وللآخر بندبة، وحل شترية فى ذلك المكان فعالجه الرجل وأصحابه حتى بلغ منهم الجهد ، فلم يقدروا على إخراجه فذهب الرجل وخلف عنده رجلا يشارفه ، لعل الوحل يجف فيتبعه بالثور، وسوف نرى أن الشخصيات تختفى من على لسان القاص ولن يحتفظ إلا بما هو محتاج إليه ، فالتاجر قد نصح أولاده ثم اختفى ، وهؤلاء الأولاد الثلاثة سافر منهم واحد فى رحلة التجارة ولم نسمع عن الآخرين ، وهذا الذى رحل اصطحب معه ثوريه شترية وبندبة وقد وحل شترية فبقى معنا إلى نهاية القصة أما بندبة فلم يرد عنه شىء بعد ذلك ، وحتى التاجر الذى وحل ثوره اختفى من القصة بعد ذلك واحتل الثور مكان البطولة فيها .

هذه الطريقة فى تصفية الشخصيات من على مسرح الأحداث لا تبتعد كثيرا عن الهدف الفنى لجنس « قصص الحيوان » ، فالشخصيات التى صفيت كانت فى معظمها شخصيات إنسانية ، التاجر وأولاده الثلاثة وكأن دورها كان دفع الحيوان إلى بؤرة الحدث ، ثم كان ذهاب أحد الثورين مؤديا إلى أن يبقى الثور الآخر وحيدا يمارس قدره من خلال وحدته وتغربه .

ولقد ترك التاجر مع الثور شترية رجلا يباشره حتى يجف الوحل فينقذه ، أى أنه ترك على مسرح الأحداث إنسانا وحيوانا ، ولقد مل الرجل البقاء بسرعة فترك الثور فى اليوم التالى مدعيا أنه مات ، وهكذا بقى الثور وحده. ويلحق الرجل بالتاجر ليقول له أنه بذل جهده فى إنقاذ الثور، ولكنه لا يغنى حذر من قدر، ولكى يدلل على هذه المقولة يحكى له قصة رجل هرب من ذئب كان يطارده فكاد أن يغرق فى نهر كان عليه أن يعبره وعندما نجا أراد أن يستريح فى بيت ناء فكاد أن يقتله اللصوص ، فلجأ إلى القرية وأسند ظهره إلى حائط فوقع عليه فمات . أما الثور الذى ترك وحيدا « فإنه خلص من مكانه وانبعث » ودخل غابة واسعة فاستراح وأكل وشرب ثم أرسل خواره فى الغابة فلما سمعه الأسد خاف فى نفسه وكف عن الخروج دون أن يتحدث بذلك إلى من حوله ، ولاحظ ذلك دمنة وهو ثعلب من صغار

الجنود بباب الأسد فوجدها فرصة يتسرب من خلالها لكى يحتل مكانا فى بلاط الملك ... هكذا إذن فى الوقت الذى يترك فيه التاجر ومساعده مسرح الأحداث ، يدخل الأسد على صوت خوار الثور ، ثم يدخل « دمنة » على ملامح التخوف فى وجه الأسد .

لكن شخصية « دمنة » شخصية معقدة تتسم بالمكر والذكاء والدهاء والخبث، وهى تظهر غير ما تبطن وتصل إلى أغراضها بطرق ملتوية ، وكان لابد لنا لكى نصل إلى أعماقها من وجود شخصية أخرى تحاورها وتساعد من خلال التقابل على إظهار خصائصها ، ومن هنا جاءت شخصية « كليلة » وهى شخصية ثانوية بالقياس إلى شخصية « دمنة » ، تمثل الحذر والتخوف والتردد والميل إلى عدم الضرر ، ثم تنتهى فى تطورها بعدم تأييد الشر والفرار من تأييد دمنة وتركه يواجه وحده عاقبة ما دبر .

والتقابل بين شخصيتى كليلة ودمنة هو تقابل عرفت نماذج كثيرة منه فى الآداب القديمة بين شخصيتين ترمز أحداهما إلى الخير والأخرى إلى الشر ، وهما تتقاربان فى الجذور، فهما أخوان هنا ، أو صديقان حميمان فى ألف ليلة وليلة فى مثل شخصية « أبو صير » التى ترمز إلى الخير مثل كليلة وشخصية « أبو قير » التى ترمز إلى الشر مثل « دمنة » وهما فى الغالب لا يتصارعان فى عنف وإنما يتجادلان فى رفق ، ولا يشمت الخير منهما بالشرير حين يقع عليه الجزاء المحتوم ولكنه يحمل عليه أسى دفينا ، ولعل وجود هذه الملامح المشتركة فى رمزى الخير والشر فى الآداب القديمة يشير إلى أنهما رمزان يشيران فى الواقع إلى أصل واحد هو النفس البشرية التى يوجد داخلها فى آن واحد هذان الرمزان معا .

يستمر تطور الأحداث فى باب الأسد والثور ، فيتقرب دمنة إلى الأسد من خلال اقتراحه عليه بأن يأتى له بهذا الثور الذى يخور ، طائعا وصديقا ، ويتقرب إلى الثور بأن يقترح عليه بأن يؤمنه فى حضرة الملك ويجعله من جلسائه وينجح دمنة بذكائه في أن يتم صفقة التعارف، ويعرف هو من خلالها لدى الملك ، لكن هذا

التعارف ذاته لا يلبث أن يستثير غيره دمنة من شدة تقارب الأسد والثور، فيحاول أن يوقع الخلاف بينهما فيوحى إلى الأسد بأن الثور يعمل على تأليب جنده عليه ، وإلى الثور بأن الأسد يطمع فى أن يأكله، ولا يلبث الصديقان أن يدخلا فى صراع حاد يقتل فيه الثور ويجرح فيه الأسد ، ولكن دمنة نفسه تكتشف مكيدته عند الأسد النادم فيبطش به ويقتله .

فى خلال تطور الأحداث على هذا النحو تتساقط حكايات فرعية أغلبها على لسان دمنة وبعضها على لسان كليلة وقليل منها على لسان شترية، مثل حكايات القرد والنجار ، والثعلب والطبل الأجوف ، والغراب والثعبان . والعلجوم والسرطان ، والأرنب والأسد والسمكات الثلاث ، والقملة والبرغوث ، والبطة وضوء الكواكب فى الماء ، والأسد والجمل ، ووكيل البحر والطيطوى ، والبطتان والسلحفاة ، والقرود والطائر ، واللئيم والمغفل والتاجر الحديد .

طريقة المعالجة الفنية :

هل نحن مع « كليلة ودمنة » أمام روايات أو قصص أو مسرحيات أو حكايات؟ لقد رأينا أولا من خلال مفهوم قصة الإطار أن العمل يفتقد إلى الربط الروائى العام بين أجزائه وإن كان يستعيض عن ذلك بالربط الذهنى الفلسفى وباستقلال كل باب من الناحية القصصية ، ورأينا أنه فى داخل الباب تتداخل الحكايات وتتفرع ، ومن خلالها تنعدم وحدة الجو الروائى للباب الواحد ، ثم إن هذه القصص الصغيرة تهتم بالتأمل الفلسفى للأحداث واستنباط العبرة منها أكثر مما تهتم بالتفاصيل القصصية الدقيقة ، تكاد الأحداث تمتد امتدادا أفقيا أكثر من امتدادها الرأسى ، وهى بذلك تبتعد عن أن تكون قصة أو مسرحية بالمفهوم الفنى لهذين الجنسين .

ونحن إذن أمام « حكايات » لها سماتها ولها طريقتها الفنية التى يمكن من خلال التعرف عليها تمييز الأصيل منها من الطارئ . وأول ما يلاحظ من هذه السمات انعدام التحديد الزمانى. فعلى خلاف حكايات « ألف ليلة وليلة » التى تعني

بنسبة هذه القصة إلى عصر النبى سليمان ونسبة غيرها إلى عصر هارون الرشيد، أو محاربة الفرنجة للمسلمين ، سواء كان التحديد تاريخيا أو أسطوريا ، على عكس ذلك تأتى حكايات كليلة ودمنة مسبوقة بالفعل « كان » سواء فى سؤال ديشليم المتكرر : « وكيف كان ذلك » أو في جملة الافتتاح فى إجابة بيدبا : « زعموا أنه كان... » وهى تدل على نسبة الحدث إلى الماضى دون تحديد .

ويمكن أن يكون هذا الماضى موغلا فى القدم لو لاحظنا المدلول لدقيق لـــ « زعموا أنه كان » حيث يوجد هنا مستويان يتعاقبان من الماضى ، الزعم تم فى زمن ماض ، والذى حكى فى هذا الزمن أنه « كان » شىء ما قد حدث .

أما التحديد المكانى فهناك الحديث عن الغابات والأوكار والجحور والأعشاب والأمكنة التى تعيش فيها الحيوانات بصفة عامة ، لكن إلى جانبها يوجد بين الحين والحين تحديد لاسم مدينة أو ناحية ، فهنالك « أرض دستاوند » فى باب الأسد والثور ، وهناك مدينة داهر فى أرض سكاوندن فى باب الحمامة المطوقة وهناك مدينة ماروت فى قصة الفأر والرجل الناسك ، وهناك مدينة مطرون فى باب ابن الملك وأصحابه.

وهى تحديدات لا يقلل من أهميتها أن تكون بعض هذه الأماكن أو كلها أسطورية أو غير معروفة على خريطة العالم المعهودة لنا .

وإلى جانب وسائل التحديد الزمانى والمكانى يتم اللجوء إلى الاسماء أحيانا لتحديد ملامح الشخصيات ، والذى يلاحظ بعامة على حكايات « كليلة ودمنة » من هذه الرواية أن الشخصيات الإنسانية لا تأخذ أسماء فى الغالب ، وأن الشخصيات الحيوانية قد تحمل أسماء على غير المتوقع وعنوان الكتاب نفسه يحمل اسمين لحيوانين من فصيلة ابن أوى هما كليلة ودمنة والثور صديق الأسد يحمل اسم شتربة والثور الآخر يحمل اسم بندبة والحمامة تسمى « المطوقة » وهناك جرذ يسمى « زيرك » ، أما الشخصيات الإنسانية فهى تحمل صفات فى الغالب ، فهنالك

التاجر أو ابن التاجر أو الناسك أو الخبيث والمغفل ... إلخ [1] لكنه يلاحظ أن هذه الظاهرة تتخلف فى بعض أبواب الكتاب مثل « باب إيلاذ وبلاذ وإيراخت » حيث نجد ملكا يدعى بلاذ ووزيره يدعى إيلاذ وزوجته تدعى إيراخت ، وهذا الباب فى الوقت الذى يخرج فيه على هذه السمة العامة فى تسمية الشخصيات يخرج على سمة أخرى ، حين يجعل كل أبطال القصة من البشر وليسوا من الحيوانات أو الحيوانات والناس، كما هو الشأن فى القصص السابقة . وقد يكون تميز هذا الباب وأبواب قليلة أخرى غيره بظواهر مماثلة مدعاة إلى الظن بأنها أبواب ليست من صلب الكتاب الأساسى وإنما هى من الإضافات الفارسية أثناء ترجمة برزويه.

فى كل حكاية يوجد عادة الحدث والتعليق وتختلف الأجناس الأدبية فى تفاوت درجات الاهتمام بهما أو أحدهما على حساب الآخر، ويبلغ الاهتمام بالحدث مداه فى العمل المسرحى حيث يتحول العمل كله إلى حدث رئيسى يتخلله التعليق الذى ينبغى ألا يكون مباشرا ، والأمر يختلف عن ذلك كثيرا فى القصيدة الغنائية مثلا التى لا يبدو فيها الحدث مقصودا لذاته على حين يحتل التعليق التأملى المرتبة الأولى ، وفى الحكايات التى بين أيدينا يوجد اهتمام كبير بالتعليق الفلسفى أو تعليقات الحكمة وهى تعليقات لا تنفى الطابع « القصصى » عن حكايات « كليلة ودمنة » ولكنها تضعف منه فى بعض المواقف . ويمكن أن نلمح أثر هذا الإضعاف فى أحد اتجاهين :

أولهما فى طريقة توزيع الأحداث والتعليقات على الحكاية ، فعلى حين ينبغى فى الحدث الروائى أن يسدل الستار دائما مع نهاية الأحداث ، أى أن يظل خيط

---

(١) ربما كان التفسير الفنى لهذه الظاهرة راجعا إلى محاولة إحداث توازن بين عالمى الإنسان والحيوان ، فهذا الحيوان لا يتميز فى عالمنا نحن غالبا إلا من خلال أجناسه وأنواعه ولا يحمل افراده « أسماء » تميز ذواتهم ، هذا الحيوان عندما يوجد جنس أدبى يعبر عنه ويصبح العالم فيه عالمه هو يصبح البشر غرباء فى هذا العالم أو ضيوفا عليه ، يرد لهم نفس المعاملة التى تلقاها الحيوانات فى عالمهم فلا يصبح للبشر أسماء وإنما يتميزون من خلال صفاتهم وأجناسهم وأنواعهم لا من خلال « اسم العلم » رمز الذات المستقلة المدركة المتميزة فى عالمى الإنسان والحيوان على السواء .

الحدث متطورا حتى النهاية ، فإننا نلاحظ فى بعض الحكايات هنا أن حدث النهاية يجىء مبكرا وتظل الحكاية مع ذلك ممتدة وقد فقد القارئ نفسه عنصر انتظار المفاجأة أو توقعها ، ومن نماذج ذلك : « باب ابن الملك والطائر قنزه » فالملك بريدون « أحد ملوك الهند عنده طائر يقال له « فنزه » ولهذا الطائر فرخ صغير، والملك يولد له طفل صغير ، وفنزه يطير كل يوم إلى الجبل فيأتى بفاكهة غريبة يعطى نصفها لفرخه ونصفها للطفل فيزدادان نموا وشبابا، ويفرح الملك بالطائر وفرخه ، وذات يوم والطائر غائب وفرخه فى حجر الغلام يلعب به ، يذرق الفرخ على ملابس الغلام ، فيغضب ويضربه في الأرض فيموت ، ويعود الطائر الكبير فيجد ذلك فيشتد غضبه ويفقأ عينى الغلام ثم يطير فيقف على شجرة قريبة ويدور بينه وبين الملك حوار طويل يطلب فيه الملك إليه أن يعود والآخر لا يأمن الانتقام، والملك يحاول خداعه والطائر متنبه ويطول الحوار فيستغرق ثلاثة أضعاف ما استغرقته القصة الرئيسية دون أن تكون هناك مفاجأة - من الناحية القصصية - يتوقعها القارئ أو ينتظرها ، ولاشك بالطبع أن الحوار يشتمل على كثير من الحكمة التى هى مغزى رئيسى أيضا من الحكاية ، ولكن الإضعاف القصصى جاء من طريقة توزيع الحدث والحكمة داخل الحكاية .

ثانى الاتجاهين يكمن فى أن الراوى يترك أحيانا أحداثا مهمة تمر فى القصة دون أن يعطيها حقها من التعليق وأحيانا دون الوقوف أمامها ، ومن أمثلة ذلك فى باب الأسد والثور وباب الفحص عن أمر دمنة مواقف ثلاثة كان يمكن ان تحظى بقدر أكبر من التعليق ، وأول هذه المواقف موقف يمثل فى الواقع « عقدة القصة» فدمنة عندما يقترح أن يقرب بين الأسد والثور يفعل ذلك لمصلحته هو أولا لكى يكتسب مكانة عند الأسد، ويتم التقريب لكن العقدة تأتى من أن هذا التقريب نفسه يصبح مصدرا لغيرة دمنة وحقده حيث يصير الثور هو الصديق المقرب الذى يشغل الملك عن بقية الأصدقاء ومنهم « دمنة ». ومن هذه اللحظة تبدأ عند دمنة فكرة هدم هذه الصداقة والإيقاع بين الصديقين . ومع أهمية هذا الموقف فإن الراوى لا يذكر عنه إلا بعض جمل خاطفة : « فلما رأى دمنة أن الثور قد اختص بالأسد دونه ودون

أصحابه وأنه قد صار صاحب رأيه وخلوته ولهوه ، حسده حسدا عظيما وبلغ منه غيظه كل مبلغ فشكا ذلك إلى أخيه كليلة » ، ولاشك أن المعالجة التى تهتم بالحدث كان يمكن أن تحول عبارة مثل « صار صاحب رأيه وخلوته ولهوه » إلى مواقف تثرى الحدث من ناحية وتبرر التحول الذى حدث فى نفس دمنة من ناحية أخرى .

ثانى هذه المواقف هو موت كليلة وهو من الشخصيات المهمة التى تلعب فى الحدث دورا رئيسيا فى إظهار التقابل بين الخير والشر ، ومع هذا فإن الراوى يعبر عن موته بهذه العبارات : « واتفق أن كليلة أخذه الوجد إشفاقا وحذرا على نفسه وأخيه فمرض ومات » ومع أن العبارة هنا تنسب الموت إلى الحزن والوجد فتربطه بسياق القصة العام إلا أنها تخفى كثيرا من ذلك الربط من خلال كلمة « اتفق » وظلال الصدفة فيها وأثر ذلك على اختلال معنى السببية الفنية فى الربط بين الأحداث .

أما ثالث هذه المواقف فهو موت دمنة نفسه البطل الرئيسى للأحداث فالتعبير عنه يأتى بطريقة مفاجئة وسريعة ودون تمهيد ، فمع أن الأسد بعد قتله للثور يلحقه الندم من أن يكون قد تسرع فقتل صديقا ، فإن دمنة يدخل إلى مسرح الأحداث لكى يقنع الملك أن ما فعله هو الحزم والقوة والرأى . وأن المرء قد يتخلص من شىء عزيز عليه اتقاء لاتساع دائرة الضر : « كالذى تلدغه الحية فى أصبعه فيقطعها ويتبرأ منها مخافة أن يسرى سمها إلى بدنه، فرضى الأسد بقول دمنة ، ثم علم بعد ذلك بكذبه وغدره وفجوره فقتله شر قتلة » . هكذا تساق الأحداث فى نهاية باب الأسد والثور، وواضح ما فيها من ضعف العنصر الدرامى الذى أشرنا إليه، ولعل ذلك هو ما دفع ابن المقفع إلى أن يضيف إلى صلب الكتاب بابا ثانيا هو باب « الفحص عند أمر دمنة » ليفصل ما أجملته الحكاية الأصلية .

تعليقات الحكمة والتلميحات السياسية :

رأينا كيف كان التعليق من الناحية الفنية يحتل جانبا مهما فى حكايات كليلة ودمنة [1] ، وإذا كان هذا التعليق يأخذ طابع الحكمة فى كثير من الأحايين ، فإن ظروف هذا الجنس الفنى تجنح به غالبا إلى الحديث فى السياسة ، بل إن رحلة « قصص الحيوان » يمكن أن تعد من كثير من الوجوه رحلة سياسية ، فبيدبا يكتبها توجيها لحاكم سياسى ظالم ، وبروزيه يترجمها امتثالا لأمر ملك ورغبة وزير، وابن المقفع ينقلها إلى العربية وهو يعمل فى دواوين الحكم ويشغل بكتابة التقريرات السياسية للخليفة المنصور على النحو الذى رأيناه فى « رسالة الصحابة » ومن هنا فلم يكن غريبا أن تكثر التلميحات السياسية فى كليلة ودمنة من خلال التعليقات الغزيرة على حكاياته .

ففى باب البوم والغربان ، يرسم ابن المقفع صورة لناصح الملك وكيف ينبغى أن يكون ، فهو « ... لا يكتم صاحبه نصيحته وإن استقلها ولم يكن كلامه كلام عنف وقسوة ، ولكنه كلام رفق ولين ، حتى أنه ربما أخبره ببعض عيوبه ، ولا يصرح بحقيقة الحال بل يضرب له الأمثال ويحدثه بعيب غيره فيعرف عيبه فلا يجد ملكه سبيلا إلى الغضب عليه » وهذا النص لا يختلف كثيرا عن نصوص ابن المقفع فى رسالة الصحابة وفى الأدبين الصغير والكبير ، ولا يبتعد عن حلمه السياسى فى أن يكون مصلحا يقول ما يعتقده دون أن يغضب منه الملك ، ويلجأ إلى ضرب الأمثال ابتعادا عن المواجهة .

لكن هذا الالتفاف يختفى فى أحيان أخرى ويحل محله انتقاد صريح مثل ذلك الذى يجىء فى باب ابن الملك والطائر فنزة : « قبحا للملوك الذين لا عهد لهم ولا وفاء، وويل لمن ابتلى بصحبة الملوك الذين لا حمية لهم ولا حرمة ولا يحبون أحدا

---

(١) تتعدد الجوانب التى يمكن من خلالها قراءة هذا العمل، ومن البحوث الهامة التى صدرت حول الجوانب الأخلاقية، بحث للدكتور حامد طاهر تحت عنوان« المضمون الأخلاقى فى كتاب كليلة ودمنة » مجلة دراسات عربية، العدد ٢٠ ، سنة ١٩٩٩ .

ولا يكرم عليهم إلا إذا طمعوا فيما عنده من غناء ، واحتاجوا إلى ما عنده من علم فيكرمونه لذلك ، فإذا ظفروا بحاجتهم منه فلا ود ولا إخاء ولا إحسان ولا غفران ذنب ، ولا معرفة حق . هم الذين أمرهم مبنى على الرياء والفجور، وهم يستصغرون ما يرتكبونه من عظيم الذنوب ويستعظمون اليسير إذا خولفت فيه أهواؤهم » ، وهذا الكلام لا يخفف منه أنه يقال على لسان طائر قتل ابنه غيلة .

أما أصحاب السلطان ، فإن ابن المقفع كان قد نقدهم نقدا صريحا فى « أخبار الصحابة » وها هو يعود إليهم فى « باب الأسدوابن آوى الناسك » حين يقول : «إنما يستطيع خدمة السلطان رجلان لست بواحد منهما، إما فاجر مصانع ينال حاجته بفجوره ويسلم بمصانعته ، وإما مغفل لا يحسده أحد، فمن أراد أن يخدم السلطان بالصدق والعفاف فلا يخلط ذلك بمصانعته ، وحينئذ قل أن يسلم على ذلك ؛ لأنه يجتمع عليه عدو السلطان وصديقه بالعداوة والحسد ، أما الصديق فينافسه فى منزلته ويبغى عليه فيها ويعاديه لأجلها ، وأما عدو السلطان فيضطغن عليه لنصيحته لسلطانه وإغنائه عنه ، فإذا اجتمع عليه هذان الصنفان فقد تعرض للهلاك » .

ولقد تعرض ابن المقفع بالفعل للهلاك ، ولقد أشرنا من قبل إلى أن هلاكه ربما لم يكن فقط بسبب فلتة لسان أو تهمة فى عقيدة ولكنه ربما كان أيضا بسبب هذا الجنس الأدبى الذى كان فيه ابن المقفع واسطة بين آثار قديمة مندثرة وآداب حديثة أخذت عنه هذا الجنس وطورته ، وأشهرها كما أشرنا من قبل كان الأدب الفرنسى على عهد لافونتين .

★ ★ ★

« ثلاث حكايات بين ابن المقفع ولافونتين (١) »

الحكاية الأولى:

(أ) ابن المقفع: التاجر والمؤتمن والخائن:

مثل التاجر المستودع حديدا : قال كليلة : زعموا أنه كان بأرض كذا وكذا تاجر مقل . فأراد التوجه فى وجه من الوجوه ابتغاء الرزق ، وكان له مئة مَنٍّ مِنْ حديد، فاستودعها رجلا من معارفه ثم انطلق . فلما رجع بعد حين طلب حديده ، وكان الرجل قد باعه واستنفق ثمنه ، فقال له : كنت وضعت حديدك فى ناحية من البيت فأكله الجرذان ، قال التاجر: إنه كان قد يبلغنى أنه ليس شىء أقطع للحديد من أسنانها ، وما أهون هذه المرزأة، فأحمد الله على صلاحك، ففرح الرجل لما سمع من التاجر . وقال له : اشرب اليوم عندى ، فوعده أن يرجع إليه فخرج التاجر من عنده ، فلقى ابنا له صغيرا ، فحمله وذهب به إلى بيته ، فخبأه ، ثم انصرف إلى الرجل وقد افتقد الغلام وهو يبكى ، ويصرخ ، فسأل التاجر : هل رأيت ابنى ؟ قال له : رأيت حين دنوت منكم بازا اختطف غلاما ، فعسى أن يكون هو، فصاح الرجل وقال : يا عجبا ! من رأى وسمع أن للبزاة تخطف الغلمان ، قال التاجر ، ليس بمستنكر أن أرضا يأكل جرذها مئة مَنٍّ مِنَ الحديد أن تختطف بزاتها فيلا ، فكيف غلاما ؟ قال الرجل : أكلت الحديد ، وَسمًّا أكلت ، فاردد ابنى وخذ حديدك .

(ب) لافونتين: المؤتمن الخائن (٢):

ذات يوم مرتحلا للتجارة ، أودع لدى جاره مائة رطل من حديد « حديدى ؟ » قالها عندما عاد . « حديدك ! » ما عاد منه شىء ، يؤسفنى أن أقول لك : أن فأرا

---

(١) اعتمدنا فى نصوص كليلة ودمنة على طبعة الأب لويس شيخو. أما نصوص لافونتين فقد ترجمناها عن الفرنسية عن الطبعة التى سنشير إليها فى هامش لاحق .

(2)Le Depositaire infidele.

أكله عن آخره ، لقد أنَّبتُ غلماني ، لكن ماذا أفعل ؟ مخزني به دائما بعض الثقوب، ودهش التاجر ، فالأمر خارق جدا ، ومع ذلك تظاهر بالاقتناع . بعد أيام اختطف التاجر طفل جاره الخائن ، وبعدها على مائدة العشاء ، التى كان قد دعاه الأب إليها اعتذر الأب ، وقال باكيا : « اعذرنى ... أتضرع إليك ، كل سرورى لدى قد فقد ، لقد كنت أحب ولدى أكثر من حياتى ، لم يكن لى سواه ، ماذا أقول ، واحسرتاه لم أعد أجده ، لقد اختلس منى ، فأشفق على مصيبتى .

وأجاب التاجر مسرعا : « بالأمس مساء عند الغسق قدمت بومة فخطفت ولدك ، ورأيتها تحمله نحو مبنى قديم » ، وقال الأب : كيف تريدنى أن أصدق على الإطلاق أن بومة تستطيع أن تحمل هذه الفريسة ؟ إذا لزم الأمر أن تحمل ابنى بومة» وأكد له التاجر بطريقة أخرى : أنا لن أقول لك شيئا مطلقا ، لكننى أخيرا رأيته ... رأيته بعينى .. أقول لك ، وأنا لا أرى مطلقا ما الذى يحملك على أن تشك فى الأمر لحظة : هل ينبغى أن يكون عجبا فى بلاد يأكل قنطار الحديد فيها فأر واحد ، أن يحمل بومها صبيا يزن خمسين رطلا ؟

ورأى الآخر أين كانت تمتد هذه المغامرة الخادعة ، وأعاد الحديد للتاجر الذى أعاد له ولده .

الحكاية الثانية :

(أ) ابن المقفع : الأسد والجمل والذئب والغراب :

قال الثور : زعموا أن أسدا كان فى أجمة مجاورة طريقا من طرق الناس ، له أصحاب ثلاثة ، ذئب وابن آوى وغراب ، وأن أناسا من التجار مروا فى ذلك الطريق، فتخلف عنهم جمل لهم فدخل الأجمة ، حتى انتهى إلى الأسد ، فقال له الأسد : من أين أقبلت ؟ فأخبره بشأنه ، فقال له : ما تريد ؟ قال أريد صحبة الملك ، قال : فإن أردت صحبتى ، فاصحبنى فى الأمن والخصب والسعة.

فأقام الجمل مع الأسد ، حتى إذا كان يوم ، توجه الأسد فى طلب الصيد ، فلقى فيلا ، فقاتله قتالا شديدا ، ثم أقبل الأسد تسيل دماؤه مما جرحه الفيل بنابه، فوقع مثخنا لا يستطيع صيدا، فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياما لا يصيبون شيئا، مما كانوا يعيشون به من فضول الأسد ، وأصابهم جوع وهزال شديد فعرف الأسد ذلك منهم ، فقال : جهدتم واحتجتم إلى ما تأكلون ، فقالوا : ليس همنا أنفسنا ، ونحن نرى بالملك ما نرى ، ولسنا نجد للملك بعض ما يصلحه . قال الأسد : ما أشك فى مودتكم وصحبتكم ، ولكن إن استطعتم فانتشروا ، فعسى أن تصيبوا صيدا فتأتونى به ، ولعلى أكسبكم ونفسى خيرا .

فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد ، فانتحوا ناحية وائتمروا بينهم وقالوا : ما لنا ولهذا الجمل ، الآكل العشب الذى ليس شأنه شأننا ، ولا رأيه رأينا ، ألا نزين للأسد أن يأكله ويطعمنا من لحمه ؟ قال ابن آوى : هذا مالا تستطيعان ذكره للأسد ، فإنه قد آمن الجمل ، وجعل له ذمة ، قال الغراب : أقيما مكانكما ، ودعانى والأسد ، فانطلق الغراب إلى الأسد فلما رآه قال له الأسد: هل حصلتم شيئا ؟ قال له الغراب : إنما يجد من به ابتغاء ويبصر من به نظر ، أما نحن فقد ذهب منا البصر والنظر ، لما أصابنا من الجوع ، ولكن قد نظرنا إلى أمر ، واتفق عليه رأينا ، فإن وافقتنا عليه فنحن مخصبون، قال الأسد : ما ذلك الأمر ؟ قال الغراب : هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرغ بيننا فى غير صنعة .. فغضب الأسد وقال : ويلك، ما أخطأ مقالتك ، وأعجز رأيك وأبعدك من الوفاء والرحمة ، وما كنت حقيقا أن تستقبلنى بهذه المقالة ، ألم تعلم أنى آمنت الجمل ، وجعلت له ذمة ؟ ألم يبلغك أنه لم يتصدق المتصدق ، صدقه أعظم من أن يجير نفسا خائفة ، وأن يحقن دما ؟ وقد أجرت الجمل ، ولست غادرا به . قال الغراب : إنى لأعرف ما قال الملك ، ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت ، وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة ، والقبيلة يفتدى بها المصر ، والمصر فدى الملك ، إذا نزلت به الحاجة ، وإنى جاعل للملك من ذمته مخرجا ، فلا يتكلف الأسد أن يتولى غدرا ، ولا يأمر به،

ولكنا محتالون حيلة ، فيها وفاء للملك بذمته ، وظفر لنا بحاجتنا. فسكت الأسد ، فأتى الغراب أصحابه ، فقال: إنى قد كلمت الأسد حتى أقر بكذا وكذا فكيف الحيلة للجمل إذا أبى الأسد ، أن يلى قتله بنفسه أو أن يأمر به : قال صاحباه : برفقك ورأيك نرجو فى ذلك.

قال الغراب : الرأى أن نجتمع والأسد والجمل ، ونذكر حال الأسد ، وما أصابه من الجوع والجهد ، ونقول : لقد كان إلينا محسنا ، ولنا مكرما، فإن لم ير اليوم منا خيرا ، وقد نزل به ما نزل ، اهتماما بأمره ، وحرصا على صلاحه ، أنزل ذلك منا على لؤم الأخلاق ، وكفر الإحسان ، ولكن هلموا فتقدموا إلى الأسد ، ونذكر له حسن بلائه عندنا ، وأنا لو كنا نقدر على فائدة نأتيه بها ، لم نحجز ذلك عنه ، إن لم نقدر على ذلك فأنفسنا له مبذولة ، ثم لنعرض عليه ، كل واحد منا نفسه ، وليقل : كُلنى أيها الملك ولا تمت جوعا ، فإذا قال ذلك قائل أجابه الآخرون وردوا عليه مقالته ، بشئ يكون له فيه عذر ، فيسلم وتسلمون إلا الجمل ، ونكون قد قضينا زمام الأسد ، ففعلوا ذلك ، ودعوا الجمل إلى نادى الأسد ثم تقدموا إليه ، فبدأ الغراب وقال : إنك احتجت أيها الملك إلي ما يقيمك ، ونحن أحق أن تطيب أنفسنا لك ، فإنه بك كنا نعيش ، وبك نرجو عيش من بعدنا من أعقابنا ، وإن أنت هلكت ، فليس لأحد منا بعدك بقاء ، ولا لنا فى الحياة خير ، فأنا أحب أن تأكلنى، فما أطيب نفسى لك بذلك ، فأجابه الذئب والجمل وابن آوى أن اسكت : فلا خير للملك فى أكلك ، وليس فيك شبع ، قال ابن آوى : أنا مشبع للملك ، قال الذئب والجمل والغراب : أنت منتن البطن ، خبيث اللحم ، فنخاف إن أكلك الملك ، أن يقتله خبيث لحمك ، قال الذئب : لكنى لست كذلك ، فيأكلنى الملك ، قال الغراب وابن آوى والجمل : قد قالت الأطباء : من أراد قتل نفسه ، فليأكل لحم الذئب ، فإنه يأخذه منه الخناق. وظن الجمل أنه إذا قال مثل ذلك يلتمسون له مخرجا ، كما صنعوا بأنفسهم ويسلم ويرضى الأسد ، قال الجمل : لكنى أيها الملك ، لحمى طيب ومرىء ، وفيه شبع للملك ، فال الذئب والغراب وابن آوى : صدقت وتكرمت ، وقلت ما نعرف ، ووثبوا عليه فمزقوه .

(ب) لافونتين : الحيوانات المرضى بالطاعون[1] :

« شَرٌّ شَرٌّ هو الرعب » شر ابتكرته السماء فى غضبتها لتعاقب به جرائم الأرض ، إنه الطاعون (ما دام ينبغى أن نسميه باسمه) وهو قادر على أن ينشر الجحيم فى يوم واحد ، وقد أعلن الحرب على الحيوانات ، ولم تمت الحيوانات جميعا ، ولكنها جميعا أصيبت ولم يعد لها شهية لأى طعام ، فلا الذئب ولا الثعلب كانا يترصدان الفريسة الشهية البريئة ، والحمائم تسربت فلا مزيد من الحب ، لأنه لا مزيد من المتع . وعقد الأسد مجلس مشورته ، وقال « أصدقائى الأعزاء : إننى أعتقد أن السماء أرسلت هذه النكبة عقابا على آثامنا ، فعلى أكثرنا ذنوبا أن يضحى بنفسه على جناح الغضبة السماوية ، فربما غنم البرء ، لنا جميعا ، فالتاريخ يعلمنا أنه فى الكوارث العامة ، تحدث تضحيات مماثلة ، لن نتأرجح إذن على الإطلاق أمام آمالٍ زائفة ، ولنكشف دون تسامح عما تخبئه ضمائرنا أما بالنسبة لى فإننى إرضاء لرغباتى الشرهة ، قد التهمت كثيرا من الخراف . ما الذى كانت قد صنعته بى ؟ لم تسئ لى إطلاقا ، بل إنه حدث فى بعض الأحايين أن أكلت الراعى .

أنا سوف أنذر نفسى إذن إذا اقتضى الأمر ، لكننى أعتقد أنه يكون حسنا ، لو أن كل واحد أقر بذنبه كما فعلت أنا ، وفى تلك الحالة يجب أن نتطلع - وفقا للعدالة المطلقة - إلى أكثرنا ذنوبا » وقال الثعلب : « مولاى ، إنك لملك مفرط فى الطيبة وتدقيقك يرينا إفراطا فى الرهافة. ثم إن أكل خراف حقيرة حمقى ، نكرات .. هل يعد هذا خطيئة ؟ لا .. لا .. إنك منحتها يا مولاى بالتهامك إياها كثيرا من الشرف ، أما فيما يتعلق بالراعى ، فنستطيع أن نقول : إنه كان أهلا لكل الشرور، فهذا النوع من الناس يقيم على الحيوانات سيطرة على غير أساس .

هكذا قال الثعلب ، وصفق المتملقون ، ولم يجرؤ أحد - لا النمر ولا الدبة ولا الوحوش الأخرى - أن يرى فيما حدث أقل قدر من الآثام يستغفر له .

---

(1) Les Animaux malades de la peste.

وفى رأى كل واحد ، كان كل المتجادلين ، حتى كلاب الحراسة منافقين وجاء الحمار ليقول بدوره : « فى ذاكرتى منذ عهد بعيد ، أننى كنت أمر بمرج للرهبان ، ودفعنى الجوع والعشب الممتد ، وأعتقد أن شيطانا دفعنى كذلك ، فقضمت من المرج ما وسع لسانى ولم يكن لى أى حق فى ذلك ، مادام يجب أن نتكلم بصراحة » وعند هذه الكلمات ، هبت صيحة تحريض على الحمار، ومن خلال خطبة مملة ، برهن ذئب مثقف قليلا ، أنه ينبغى أن يضحى بهذا الحيوان الشرير ، هذا الأجرد الأجرب الذى بسببه جاءتهم كل الشرور ، وحكم على هفوته بأنها ذنب يستحق صاحبه الموت .

يأكل عشب الآخرين ! أية جريمة نكراء ! إنه لا يدان إلا بالموت للتكفير عن خطيئته ، ولقد أروه الموت فعلا .

تبعا لما تكون عليه ، قويا أو ضعيفا ، سوف يأتى عليك حكم الحاشية أبيض أو أسود .

الحكاية الثالثة :

(أ) ابن المقفع : اللبؤة والشعهر :

زعموا أن لبؤة كانت فى غيضة ولها شبلان ، وأنها خرجت تطلب الصيد ، وخلفتهما ، فمر بهما أسوار ، فحمل عليهما فقتلهما وسلخ جلدهما ، فاحتقبهما ، وانصرف بهما إلى منزله ، فلما رجعت اللبؤة ، فرأت ما حل بهما من الأمر الفظيع الهائل الموجع للقلوب ، سخنت عينها ، واشتد غيظها وطال همها واضطربت ظهراً لبطن ، وصاحت ، وكان إلى جانبها شعهر جار لها فلما سمع صيحتها وجزعها قال : ما هذا الذى نزل بك ، وحل بعقوتك هلمى فأخبرينى لأشركك فيه أو أسليه عنك .

فقالت اللبؤة : شبلاى ، مر عليهما أسوار فقتلهما ، أخذ جلدهما فاحتقبهما ، وألقاهما بالعراء . قال الشعهر : لا تجزعى ولا تصرخى ، وانصفى من نفسك ، واعلمى أن هذا الأسوار لم يأت إليك شيئا إلا وقد فعلت بغيرك مثله ، ولم تجدى

من الغيظ والحزن على شبليك شيئا إلا وقد وجد غيرك بأحبابه لما تفعلين ، فوجدت اليوم مثله وأفضل منه ، فاصبرى من غيرك ، على ما صبر منك عليه غيرك ، فإنه قد قيل : كما تدين تدان ، وأن ثمرة العمل ، العقاب والثواب ، وهما على قدره فى الكثرة والقلة ، كالزارع الذى إذا حضر الحصاد ، أعطى كلا على حساب بذره ، قالت اللبؤة : صف لى ما تقول واشرحه لى .

قال الشعهر : كم أتى لك من العمر ؟

قالت اللبؤة : مائة سنة .

قال الشعهر : ما الذى كان يعيشك ويقويك ؟

قالت اللبؤة : لحوم الوحش .

قال الشعهر : اما كان لتلك الوحش آباء وأمهات ؟

قالت اللبؤة : بلى .

قال الشعهر : ما لنا لا نسمع لأولئك الآباء والأمهات ، من الضجة والصراخ ما نرى منك ، أما إنه لم يصبك ذلك إلا لسوء نظرك فى العواقب ، وقلة تفكرك فيها ، وجهالتك بما يرجع عليك من ضرها .

فلما سمعت اللبؤة ، عرفت أنها هى التى جنت ذلك على نفسها ، وجرته إليها، وإنها هى الضالة الجائرة ، وأنه من عمل بغير العدل والحق انتقم منه وأديل عليه ، فتركت الصيد وانصرفت عن أكل اللحم إلى الثمار ، وأخذت فى النسك والعبادة ، ثم إن الشعهر وكانت عيشته من الثمار ، رأى كثرة أكلها منها فقال لها : لقد ظننت إذ رأيت قلة الثمار ، أن الشجر لم يحمل هذا العام لقلة الماء ، فلما رأيت أكلك إياها ، وأنت صاحبة لحم ، ورفضك رزقك وما قسم لك وتحولت إلى رزق غيرك ، فانتقصته ودخلت عليه ، علمت أن الشجر قد أثمر كما كان يثمر فيما خلا وإنما أتت قلة الثمر فى ذلك من قبلك ، فويل للشجر والثمار ، ولمن كان عيشه منها ، ما أسرع هلاكهم

ودمارهم إذ قد نازعهم فى ذلك من لا حق له فيها ، وغلبهم عليها من كان معتادا لأكل اللحوم . فأمسكت اللبؤة عن أكل الثمار . وأقبلت على الحشيش والعبادة .

(ب) لافونتين : اللبؤة والدبة (1) :

كانت اللبؤة الأم قد فقدت شبلها ، كان صياد قد أخذه ، وأطلقت البائسة المنكوبة زئيرا قويا ، هز كل جوانب الغابة . لا دجنة الليل ، ولا سكونه ، ولا كل جوانب رهبته ، أوقفت نحيب ملكة الغابة ، ولم يزر النعاس أيا من الحيوانات ، وأخيرا قالت الدبة: يا معمدتى : كلمة واحدة لا أكثر . ألم يكن لكل الأطفال الذين مروا بين أسنانك أب ولا أم ؟ .. لقد كان لهم ، ومع ذلك ، فإن أيا من موتاهم لم يحطم رؤوسنا وإذا كان كثير من الأمهات قد صمتن ، فلماذا لا تصمتين أنت أيضا ؟

- أنا أصمت ! أنا التعسة ؟ أوه .. لقد فقد شبلى . وكنت محتاجة إليه ليصطحبنى فى شيخوختى المؤلمة .

- قولى لى : من الذى أرغمك على أن تكونى في هذا الموقف ؟

- واحسرتاه ! إنه القدر الذى يمقتنى .

هذه الكلمات كانت فى كل زمن على ألسنة الجميع ، أيها الناس التعساء . إن هذا موجه إليكم . إنه لا يرن فى أذنى ، ألا نواحات عابثة وفى كل حالة مماثلة يرد الاعتقاد بكره السموات . من يتدبر أمر هيكوب (٢) . سوف يحمد الآلهة .

---

(1) La lionne et l,ours.

(٢) هيكوب : نموذج فى الأساطير اليونانية لتزاحم المصائب على بعض البشر وقدرتهم على تحملها ، وقد اجتمع عليها كثير من النكبات فقدت أولادها . وزوجها ، ورأت حياتها تهدم وهى تقاد إلى الرق.

لافونتين
وقصص الحيوان

يعد الشاعر الفرنسى جون دى لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) أشهر من أدخل إلى الآداب العالمية الحديثة ، هذا الجنس الأدبى ، وأعطاه أبعادا شعرية ودرامية جديدة ، وجعله ملائما لروح العصر ، فى الوقت الذى ربطه فيه ربطا شديدا بكل تراث القدماء من قبل ، أيسوب الإغريقى ، ولقمان الشرقى ، وفيدر اللاتينى ، وبيدبا الهندى من خلال الترجمة الفارسية للنص العربى لابن المقفع .

ولقد ولد لافونتين فى مدينة « شاتوتييرى » على حواف الغابات الموجودة فى وسط فرنسا، وكان والده مديرا لشئون المياه والغابات والصيد فى هذا الاقليم [1] ، وتلقى دراسته الأدبية فى مدارس الإقليم ثم انتقل إلى باريس ليكمل دراسته للقانون ويساهم فى النشاط الأدبى الكبير الذى كانت باريس تشهده فى هذه الفترة الذهبية فى عهد لويس الرابع عشر الذى كان يعرف باسم « ملك الشمس ». تشكلت فى باريس فى هذه الفترة جماعة من أربعة أصدقاء ، تقاربوا فى سنوات الميلاد ، وفى الميول وكانوا يتبادلون فيما بينهم ما يقع تحت أيديهم من كتب ، ويتناقشون فى قضاياها فى ندواتهم الأدبية ، ويحلمون معا ببعث جديد للحياة الأدبية ، ولقد نجح هؤلاء الأربعة بالفعل فى أن يطبعوا عصرهم بطابعهم، وأن تعرف الفترة التي شهدت لقاءهم باسم « الكلاسيكية » ، هؤلاء الأربعة هم : لافونتين (ولد ١٦٢١) وموليير (١٦٢٢) وبوالوا (١٦٣٦) ، وراسين (١٦٣٩) .

وقد تميزت « الكلاسيكية » التى وضعوا أسسها بعدة خصائص [2] كان من بينها الانفتاح على تراث الأقدمين ومحاكاته ، فعل ذلك موليير وراسين فى مجال

---

(1) le pere coruel : Etudes sur les outeurs Francais. p. 526.

(٢) انظر مقالا لنا بعنوان : ما هى الكلاسيكية : مجلة البيان ، الكويت يناير ١٩٨١.

المسرح ، فكانت محاكاتهما الناضجة للمسرح اليونانى القديم ، وتجديد المسرح الأوربى على ضوء من هذه المحاكاة ، وفعله بوالو في كتابه المشهور « فن الشعر » حين قنن للأجناس الشعرية مستلهما فى ذلك تراث الأقدمين ، وفعله لافونتين فى ذلك الجنس الأدبى الذى اقترن باسمه وهو قصص الحيوان ، والذى تفتح من خلاله على التراث القديم الغربى والشرقى على السواء .

وكان لافونتين نفسه لا يخفى حقيقة تأثره الشديد بالأقدمين ، بل إنه يبالغ فى ذلك فى تواضع علمى جم ، ولا يكاد يترك مناسبة تمر دون الإشارة إلى ذلك ، فهو يطلق على الجزء الأول من حكاياته الذى بقدمه فى سنة ١٦٦٨ عنوان « حكايات اختارها وصاغها شعرا لافونتين »[1]. والمجهود الذى ينسبه إلى نفسه هو مجهود « الاختيار والصياغة الشعرية » وليس الابتكار أو التأليف ، وحقيقة فإن لافونتين أخذ معظم « المواد الخام » لحكاياته من القدماء . وقد أجرى أحد شارحى لافونيتن إحصاء حول المقتبس والمبتكر من حكاياته ، فوجد أن من بين مائتين وأربع وأربعين حكاية تنحصر ابتكارات لافونتين فى ثمانى عشرة منها [٢] ، وماعدا ذلك يمكن إرجاع أصوله إلى واحد من المصادر التى استقى منها لافونتين.

وأول هذه المصادر يكمن فى حكايات « أيسوب »، وهى الحكايات التى تجمعت فى التراث الاغريقى من مؤلفين مجهولين ونسبت جميعها إلى شخصية « أيسوب » الذى ينتمى إلى القرن السادس قبل الميلاد ، وقد جاءت معرفة لافونتين من خلال قراءة كتاب « حياة أيسوب » الذى كتبه الراهب البيزنطى « بلانيد » فى القرن الثانى عشر ، وجمع فيه جزءا كبيرا من التراث المنسوب لأيسوب .

على أن حكايات أيسوب لم تكن فى ذاتها عملا أدبيا ، فهى حكايات فلسفية هدفها التدليل المباشر على حكمة معينة واستبعاد كل ما لا يخدم هذا الهدف ، وهى من هذه الزاوية تتسم بالأحكام الهندسى ، لكنها تتسم فى الوقت ذاته

(1) Fables choises, mises en vers par M. de la Fontain.

(2) R. Radouant : la Fontaine. Fables N. E. P. XXV.

بالجفاف، وهى لا تغرى القارئ بالعودة إليها مرة ثانية . لقد عاد لافونيتن إلى هذه الحكايات بالصياغة أولا فنقلها من النثر الفلسفى إلى الشعر الجديد ، ثم نقلها من الحكاية الخالصة إلى الحكاية المسرحية التى تهتم بإطار الأحداث اهتمامها بالأحداث ذاتها . ولنحاول أن نترجم حكاية لأيسوب وتأويلها لدى لافونتين (مع الاعتراف سلفا بأن الترجمة لا تستطيع نقل كثير من الخصائص اللغوية الدقيقة فى الصياغة ، والتى يكمن فيها كثير من الفروق بين الحكايتين) والحكاية تحمل عنوان : الثعلب والكبش :

(أ) نص ايسوب :

« ثعلب وكبش يصيبهما العطش فينزلان بئرا ، لكنهما عندما يشربان يبحث الكبش عن طريقة للخروج فيقول له الثعلب . أعطنى ثقتك وسأجد وسيلة نافعة لكلينا ، إذا وقفت على رجليك الخلفيتين وأسندت الأماميتين إلى الحائط وحنيت قرنيك إلى الأمام ، أستطيع أن أقف أنا على كتفيك وعلى قرنيك وأقفز خارج البئر، وبعد ذلك أشدك معى ، وفعل الكبش ما طلبه الثعلب الذى قفز خارج البئر ، وهناك أخذ الثعلب يرقص من الفرح ، والكبش يتهمه بأنه لم يف بما وعد، وهنا استدار إليه الثعلب قائلا لو أن لك من العقل فى رأسك قدر ما لك من اللحية فى ذقنك لما نزلت قبل أن تفكر فى طريقة الخروج . هذه الحكاية تظهر أن الإنسان الحريص ينبغى أن يفكر أولا فى عمق ما يريد أن يرتبط به قبل أن يضع فيه يده » [1].

الثعلب والكبش : (ب) نص لافونتين :

« الثعلب القبطان يذهب للريف

مع صديقه الكبش صاحب أطول قرنين

ذلك الكبش لا يمتد بصره أبعد من أرنبة أنفه

---

(1) Esope. Nevelet. Cite Per Radouant. op. cit., p. 97.

والثعلب الماهر فى الزعامة سوف يخدعه

يدفعهما العطش لأن ينزلا إلى قاع بئر

وهناك يرتوى كل منهما

وبعد أن يعب كلاهما منه ما يريد

يقول الثعلب للكبش : ماذا سنفعل يا صاحبى

ليس كل همنا الشراب وإنما الخروج أيضا

انصب قدميك إلى أعلى وارفع قرنيك

واستند بهما على حائط البئر

سوف أتسلق أولا ثم أقف على قرنيك

ومن خلال هذه الآلة أستطيع الخروج من هنا

وبعد هذا أجذبك

ويقول الكبش : أقسم بلحيتى أن هذه فكرة جيدة.

وأنا أحب الأذكياء من أمثالك

وأعترف أننى لو كنت وحدى

لما وصلت إلى هذا السر أبدا

ويخرج الثعلب من البئر ويترك صاحبه

لكى يعطى موعظة فى الصبر

يقول : لو أن السماء كانت قد منحتك

قدرا من العقل فى الرأس

موازيا لحجم اللحية فى الذقن

لما دفعتك الخفة لأن تنزل إلى هذه البئر

وداعا .. فأنا حر .. حاول أن تجذب نفسك

واجمع كل قواك فأنا مشغول

وروائى بعض الأعمال .. تمنعنى أن أتوقف فى منتصف طريقى

(ياكل الأحياء) .

فى كل الأحوال علينا أن ننظر نحو نهايات الأشياء » [١] .

بالإضافة إلى حكايات « أيسوب » كان هناك أيضا من الحكايات التى استوحاها لافونتين حكايات « فيدر » التى كتبت باللاتينية فى القرن الأول الميلادى وحكايات أخرى شاعت عند كتاب العصور الوسطى وعصر النهضة ، واطلع لافونتين على ما كتب منها بالفرنسية أو الإيطالية أو اللاتينية ، أو ما ترجم إلى واحدة من هذه اللغات ، ويظهر أثر هذه المصادر جميعا فى الجزأين الأول والثانى من حكايات لافونتين .

وابتداء من الجزء الثالث من هذه الحكايات ، يظهر فى أعمال لافونيتن أثر مصدر جديد يضاف إلى هذه المصادر ، وهو المصدر الشرقى المتمثل فى حكايات بيدبا ، وقد أشرنا من قبل إلى اعترافات لافونتين فى هذا الصدد ، وإلى الظروف التاريخية التى تم خلالها تعرف لافونتين على هذا الرافد الشرقى الجديد [٢] .

طريقة المعالجة الفنية عند لافونتين :

ماذا فعل هذا الشاعر الكلاسيكى بهذا التراث العالمى ؟

لنسجل أولا هنا أن لافونيتن كان شاعرا متأنيا ، يعاود النظر فى حصاد الموهبة الشعرية التي لم يظهر ثمارها للناس إلا فى سن الأربعين [٣] ، وأنه نجح فى

---

(1) La Fontaine. Le Renard et la Bouc. Livre 3 faple 5.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٧٣ وما بعدها.

(3) Emile Faguet : Dix - Septieme siecle Etudes litteraires p. 95.

أن يكون النموذج الوحيد فى الأدب الفرنسى كما يقول هيبوليت تين الذى يجمع بين كونه شاعرا كبيرا وشاعرا شعبيا فى وقت واحد (1) ، وهى ملاحظة يمكن أن تعمم فتسحب على كثير من الأدباء فى كثير من اللغات ، حيث يندر أن يجمع كثير من الشعراء بين هاتين الصفتين ، وقد حدد لافونتين بنفسه منهجه فى معالجة الحكايات فى بيتين شعريين كتبهما فى مقدمة حكاياته :

Une ample comedie a Cent actes divers Et dont la scene est L, univers

« كوميديا مسهبة من مائة فصل مختلفة ومسرحها هو العالم ».

ولافونتين يستخدم كلمة « كوميديا » هنا بالمعنى الفنى الواسع للكلمة ، على النحو الذى استخدمها به دانتى فى « الكوميديا الإلهية » أو بلزاك فى « الكوميديا الإنسانية » .

الحكاية إذن هنا مسرحية ، وهذا الاختيار يحدد منذ البدء ما يأخذه المؤلف وما يتركه ، فهو يترك من حكايات الأقدمين جانب « التعليق الحكمى » الذى أشرنا إليه فى الحديث عن كليلة ودمنة ، ويترك أيضا جانب الأحداث الزائدة التى لا تفيد مباشرة فى تطوير وتنمية الحدث المسرحى، وتؤدى إلى الدخول فى حكايات فرعية متداخلة ، وعلى هذا الأساس تنعدم هاتان السمتان : « التعليق الحكمى ، والحكاية الجزئية المتداخلة » فى حكايات لافونتين بالقياس إلى حكايات كليلة ودمنة .

وهناك سمة رئيسية ثالثة تنعدم عند لافونتين بالقياس إلى كليلة ودمنة ، وهى تتمثل فى « الإطار الرابط للحكايات » وقد رأينا أنه أخذ في كليلة شكل الإطار الذهنى الفلسفى المتمثل فى حوار بيدبا ودبشليم ، ثم شكل الاطار القصصى المتمثل فى القصة التى تحكم كل باب على حدة ، ولكن لافونتين يستعيض هنا عن ذلك الإطار بوحدة مسرح الأحداث ، على اتساع هذا المسرح ، وهو العالم كما ذكر فى بيتيه اللذين أشرنا إليهما .

(1) Etudes sur les Outeurs francais op. cit., p. 537.

بالإضافة إلى هذا يأخذ المؤلف من الحكايات القديمة ما يساعده على حبك بنائه والتعبير عن فكرته هو ، ومن هذه الزاوية نفاجأ بهذا الشاعر الذى أعلن فى تواضع أنه أخذ كل شىء عن الأقدمين ، نفاجأ به وقد أضفى عليها شخصيته الخاصة، وبدت الحكاية ملكا له ، يقول سانت بيف : « إن الذى جعل لافونتين شاعرا كبيرا هو أنه أضفى خصائصه ولم يجعل الحكاية القديمة إلا فرصة لعبقريته الخالقة وموهبة الملاحظة الشاملة عنده »[1]. ومن هذه الزاوية تكتسب الحكاية معنى الشاعرية أولا قبل أن تكتسبها من الوزن والقافية اللذين كتبت فيهما ومن هنا تكتسب الحكاية معنى « الانتماء المحدد » بعد أن كان طابعها العام فى التراث القديم هو « عدم الانتماء » . فالأسماء الكبيرة فى عالم قصص الحيوان من قبل ، ايسوب ، بيدبا ، لقمان ، فيدر ، برزويه ، ابن المقفع . كلها أسماء يصعب فى معظم الأحايين تحديد نصيب كل منها فى الحكاية، إما بسبب الجانب الأسطورى فيها أو بسبب ضياع الأصل الذى تمت عنه الترجمات ، وبذلك تظل الحكاية القديمة « غير شخصية »، والأمر على عكس ذلك عند لافونتين ، ليس فقط بسبب التحديد الدقيق لكاتب الحكاية ، ولكن قبل ذلك بسبب إضفاء الطابع الشعرى الشخصى على هذه الحكايات .

وإلى جانب السمة الشعرية توجد السمة المسرحية ، وتلك تجعله يرتب الأحداث بطريقة تسوق فيها المقدمات إلى العقدة ، وتمهد العقدة للنهاية ويسقط الستار عند نهاية الأحداث لا قبله ولا بعده كما كان يحدث أحيانا فى كليلة . على أنه من هذه الزاوية كان لافونتين يهتم أيضا بالديكور الخارجى وهو لا يجعل الغابات مجرد مسرح للأحداث ولكن يجعلها كذلك اطارا خارجيا لها .

ويترتب على ذلك اهتمام بالشخصيات ورسمها ، وهو اهتمام يتعدى دلالة الشخصية فى الحكاية المستقلة إلى دلالتها فى مجمل الحكايات ، ومن هذا المنطلق يمكن الوصول إلى تصور فنى يتم فيه ربط « الرمز » الحيوانى ، بقيمة

(1) Etudes. op. cit., p. 540.

شعورية ثابتة ، فالأسد رمز ثابت للملك بما له وما عليه ، وهو رمز حاول لافونتين من خلاله أن ينقد الجوانب المتعددة لهذه الشخصية ، ويصل النقد حدا صارخا فى مثل هذا البيت : شعب يتقلب كالحرباء مثل مليكه

وهو نقد يذكر بآراء ابن المقفع فى الملوك والتى أغضبت الخليفة المنصور وجرت على ابن المقفع ما جرت ، ولقد أغضب نقد لافونتين كذلك الملك لويس الرابع عشر ، وانتهز فرصة ليعلن فيها عدم رضاه عن شاعر « قصص الحيوان » غير العاقل ، وكانت هذه الفرصة فى سنة ١٦٨٣ عندما خلا مقعد « كولبير » فى الأكاديمية الفرنسية ، وتقدم للترشيح له كل من لافونتين وبوالو وأجتزى الانتخاب فحصل لافونتين على ستة عشر صوتا وبوالو على سبعة أصوات فقط ، وعندما رفع الأمر إلى الملك للموافقة على اختيار لافونتين عضوا بالأكاديمية كما يقضى بذلك القانون رفض الملك التصديق ، وكان على لافونتين أن يبقى عاما آخر خارج الأكاديمية حتى يوافق لويس الرابع عشر ويقول لأعضاء الأكاديمية عبارة ذات مغزى: « تستطيعون الآن أن تستقبلوا السيد لافونتين فلقد وعد بأن يكون عاقلا»[1] .

إلى جانب رمز الأسد ودلالته ، يوجد الثعلب وهو يدل على النفاق والمكر والدهاء ، والقط رمز المنافق الفاشل ، والذئب رمز القوة الغاشمة ، والقرد رمز الدجال ، والحمار رمز العبودية .. الخ . ودقة الرمز وإحكامه تدفع لافونتين كثيرا إلى التحوير فى الحكايات التى يأخذها عن القدماء . ففى قصة الأسد والجمل والذئب والغراب ، التى يأخذها لافونتين من كليلة ودمنة تتحول الشخصيات عنده إلى الأسد والثعلب والذئب والحمار ، ولعل جزءا من ذلك يكمن فى عقدة الحكاية وعدم إقناع لافونتين بدور الشخصية التى تؤديها ، فعندما تود الحاشية أن توقع بالجمل فى حكاية كليلة يقوم الغراب بدور المدبر للمؤامرة، والذى يتولى إقناع الأسد بها ، وهذا الدور غريب على شخصية الغراب ، وهو لا يتفق مع ما تقوم به هذه الشخصية من أدوار أخرى فى كليلة ودمنة ، حيث نجد الغراب هو الباحث عن

(1) voir : Emel Faguet. op. cit., p. 97.

الصداقة والداعى إلى الوفاء فى باب الحمامة المطوقة ، ونجده ضحية للغدر فى باب البوم والغربان . ومن هنا فإن لافونتين أحل محل هذه الشخصية شخصيتى الثعلب والذئب فى الحيوانات المرضى بالطاعون ، حيث نافق الثعلب الأسد فقلل من قيمة أخطائه ، وبالغ الذئب فى أخطاء الحمار وأوعز بضرورة التخلص منه ، ولاشك أن شخصيتى الثعلب والذئب أقرب إلى القيام بدور الغدر من الغراب .

ونفس الملاحظة يمكن أن تقال عن القائم بدور الضحية فى هاتين القصتين، فالجمل هو الذى يضحى به فى كليلة ودمنة ، دون أى خطأ يقوم به ، فهو يساق إلى الموت لمجرد كونه حيوانا آكلا للعشب بين حيوانات أخرى آكلة للحوم ، تكسل فى البحث عن طعامها ، ومن هنا فإنه حين يقتل يميل الشعور كله فى جانبه ، لكن لافونتين اختار للضحية شخصية الحمار ، ومع أنه أيضا آكل عشب بين آكلة لحوم فلم يكن ذلك سببا لقتله ، ولكن السبب جاء من غبائه هو حيث تكلم عندما صمت الآخرون ولم يفطن إلى أن الحرية المعطاة فى مجلس الملك إنما هى للمنافقين فقط ، ومن هنا فإنه عندما يساق إلى الموت تتعدد درجات الشعور وقوفا معه أو انصرافا عنه ، فهو ضحية مظلوم من ناحية وهو غبى قاد نفسه إلى الهلاك من ناحية أخرى .

هكذا تتجح قصص الحيوان عند لافونتين من خلال الاستخدام الشعرى فى إضفاء الطابع الشخصى الذي يعرف طريقه إلى الخلود العام بقدر ما يتعمق فى المذاق الخاص ، وتتجح كذلك من خلال الاستخدام المسرحى لهذا الجنس إلى الارتفاع به من جنس يكاد يغلب عليه الطابع الفلسفى ، والحكمة إلى جنس أدبى خالص ... ولافونتين ينجح مع هذا وذاك فى أن يقيم وحدة قوية عالمية لهذا الجنس ترتبط فيه الآداب الهندية والفارسية والإغريقية واللاتينية والعربية والفرنسية معبرة عن وحدة الإنسان ووحدة طموحه ، رغم اختلاف الزمان والمكان، بل وعن وحدة لغته الصامتة فى نهاية المطاف من خلال وحدة لغة الرمز الذى يعتمد عليه فى هذا الجنس ، رمز الحيوان .

★ ★ ★

المبحث الرابع

صورة المسلمين فى أقدم ملاحم العصور الوسطى الأوربية أنشودة رولاند

دراسة وترجمة للنصوص الرئيسية فى الملحمة

لعل تاريخ الأدب المقارن، لا يعرف عملا أصدق دلالة فى التعبير عن الروح التى سادت أوربا تجاه المسلمين فى العصور الوسطى، من أنشودة رولاند La Chanson de Roland تلك الملحمة الغنائية التى تتغنى بالبطولات الخارقة لرولاند ابن أخى الامبراطور شارلمان، إمبراطور فرنسا، وأوربا من بعد، فى نهاية القرن الثامن، وهى بطولات تجسدت على نحو خاص، فى موقعة، رونسيفو عام ٧٧٨ والتى دارت بين مؤخرة جيش شارلمان العائد من أسبانيا بعد فشله فى الاستيلاء على مدينة سرقسطة الإسلامية آنذاك، وبين مجموعة من المسلمين (كما تقول الملحمة) كمنوا لمؤخرة الجيش فى القمم الصخرية لسلاسل جبال البيرنيه، عند مضيق رونسيفو، واستطاعوا أن يجهزوا عليها وعلى قائدها رولاند، الذى رفض فى كل الحالات، أن ينفخ فى بوق الاستغاثة، لكى يعود إليه شارلمان ومقدمة الجيش، وآثر أن يتولى بنفسه ، قتال المسلمين (الكفرة على حد تعبير الملحمة) وأباد منهم المئات قبل أن يلفظ آخر أنفاسه، ومعها نفخة واهنة فى بوق الاستغاثة نبهت شارلمان فعاد مسرعا لكى يثأر لابن أخيه، ويجهز على ما بقى من جيوش المسلمين، ويفتح مدائنهم ويستولى على حصونهم.

وإذا كانت درجة الشيوع لعمل أدبى تعد مؤشرا هاما من مؤشرات نجاحه، ودلالة على قدرته على التعبير عن روح الأمة، أو عن صدوره عنها فى بعض الأحايين، فإن أنشودة رولاند، تعد من هذه الزاوية واحدة من أهم الأعمال التى عرفها تاريخ الآداب الأوربية فى العصور الوسطى والحديثة على السواء، ويكفى دلالة على صدق هذا التصور، أن تقرأ رأيا كرأى مؤرخ الأدب الفرنسى أدموند أوب الذى يختتم به مقدمته لإحدى الطبعات الحديثة للملحمة سنة ١٩٢٤، يقول: « إن الشعوب الثلاثة، التى حملت على التوالى شعلة الحضارة، وأسلمها كل منها لمن يليه، استطاع كل شعب منها أن يقدم للعالم نموذجا أدبيا للمحارب، فى شكل بطل

ملحمى، فقدمت الهند شخصية « راما » فى ملحمتها الشهيرة، وقدم الاغريق شخصية « أخيل » الذى تغنى هومير ببطولاته فى الإلياذة، أجمل عمل شعرى أنتجته الروح الإنسانية، وأخيرا قدمت فرنسا شخصية رولاند كنموذج مثالى للفارس المسيحى الذى يجسد مفهوم حب الله والوطن » (١).

كان من مظاهر هذا الشيوع الذى لقيته هذه الملحمة منذ أن تمت كتابتها فى القرن الحادى عشر، أنها أصبحت تروى وتغنى، على نحو خاص، طوال رحلات الحج الشاقة، التى يقوم بها الحجاج المسيحيون إلى قبر القديس سان جاك دى كومبستل فى أسبانيا، وكان الحجيج، طلبا لمزيد من الثواب والأجر، يمرون بنفس الطريق الوعرة، التى مر بها رولاند ورفاقه، فى طريق عودتهم من أسبانيا، ولقوا بها ما لقوا على يد المسلمين، وكان يقوم بالقص والإنشاد، قساوسة محترفون، ثم أصبحت الملحمة أيضا « النشيد » الرسمى للحملات الصليبية المتجهة إلى المشرق وإلى بيت المقدس خاصة، طوال القرنين الحادى عشر والثانى عشر، تخفف عن جموع الصليبيين رحلة العناء الطويلة إلى الشرق، وتشد من أزر المقاتلين.

وانتشرت الملحمة التى كتبت فى البدء بلهجة نورماندية إلى اللغات الأوربية الأخرى، فعرفت ترجمة لها إلى اللاتينية وأخرى إلى الألمانية على يد القسيس كوانراد فى منتصف القرن الثانى عشر، وترجمت إلى النرويجية فى القرن الثالث عشر، وفى نفس القرن تمت ترجمتها إلى الإيطالية حوالى ١٢٣٠، وبدأ تأثيرها فى الأدب الإيطالى يأخذ مظاهر متعددة، ففى إحدى الروايات الإيطالية التى كتبت فى القرن الخامس عشر، يتحول رولاند إلى فارس عاشق، يقع فى هوى إحدى المسلمات ويتزوجها، فتغضب حبيبته الفرنسية لنجليك وتقرر أن تخونه مع أحد الجنود المسلمين (٢) ومن هذه الزاوية يمتد التأثير إلى الأدب الألمانى فتظهر فيه للمرة الأولى - كما يقول العلامة فان تيجم - شخصية الفارس العاشق الذى يشتد

(1) Edmond AUBE. La chanson de Roland. texte annot Paris 1924 P. XXIII.

(2) Philippe Van TIGHEM. Dictionnair des Litteralure v. III. P. 3355 .

بأسه أمام الرجال، وتشتد رقته أمام النساء، ويكون ذاك من عوامل نشأة مفهوم جديد للحب فى الأدب الألمانى [1]، ولم يقتصر تأثير شخصية رولاند فى العصور الوسطى على إلهاب الشعور الجماعى، والتأثير فى الأعمال الأدبية، بل أثارت خيال الفنانين أيضا، فظهرت على جدران الكنائس، وعلى زجاج نوافذها، صورة رولاند، وهو يطيح بسيفه الشهير رقاب عشرات من المسلمين، أو هو يحاول تحطيم هذا السيف نفسه على إحدى الصخور قبل أن يموت، حتى لا يرثه أعداؤه، أو صور أمراء المسلمين وهم يقدمون الولاء لشارلمان، طالبين منه أن يأتى إلى سرقسطة لكى يساعدهم ضد الأمير عبد الرحمن الأموى صاحب الأندلس، وقد حفظ تاريخ الفن المسيحى فى العصور الوسطى كثيرا من « الرسوم » التى تدور حول هذه الملحمة.

ولم يكن العصر الحديث فى أوربا، أقل احتفاء بهذه الملحمة من العصور الوسطى، فمنذ أن كتب هنرى مونان فى عام ١٨٣٢ روايته عن موقعة « رونسيفو » انطلاقا من وثائق عثر عليها فى المكتبة الملكية، وتبعه فرانسينسك ميشيل ١٨٣٧ بطبع أول مخطوطة لملحمة رولاند عثر عليها فى مكتبة أكسفورد، منذ دلك التاريخ، وسيل الدراسات والتحقيقات للملحمة والترجمات إلى اللغات الأوربية الحديثة شعرا أو نثرا لم يتوقف، ويكفى أن نذكر على سيبل المثال، أن لغة كالفرنسية الحديثة، توجد بها الترجمات التالية لأنشودة رولاند:

(أ) ترجمات فى شعر مقفى:

١ - ترجمة موريس بوشار ١٨٩٩

٢ - ترجمة هنرى شاملرد ١٩١٩

(ب) ترجمات فى شعر حر:

٣ - ترجمة لويس دى جوافيل ١٨٧٨

(1) Guillawme PICOI. La chanson do Roland. V. I. P. 19.

(جـ) فى نثر مسجوع:

٤ - ترجمة ليون كليدات ١٨٨٧

(د) ترجمات فى نثر مطلق:

٥ - ترجمة ليون كويتير ١٨٧٢

٦ - ترجمة جوزيف بيدبير ١٩٢٢

٧ - ترجمة جيوم بيگو ١٩٦٥

(هـ) اختصارات فى فرنسية معاصرة:

٨ - ترجمة شابون ١٩٦٧

٩ - ترجمة بيير دى بومون ١٩٦٤!

وأنا أذكر هذه الترجمات على سبيل المثال لا الاستقراء الكامل، ودون الحديث عن الدراسات الكثيرة عن أنشودة رولاند، سواء تلك الدراسات المستقلة، أو تلك التى تتعرض لها من خلال الحديث عن الملاحم، أو عن أدب العصور الوسطى بصفة عامة. وحتى « السينما » لم تغب عن مجال هذا التأثر، فظهر على الشاشة الفرنسية فى أواخر السبعينيات فى القرن العشرين، فيلم يحمل نفس عنوان الملحمة.. أنشودة رولاند. ومع أن الفيلم يسخر من الروح التى سادت طوال العصور الوسطى وتحركت على ضوئها أجيال وأجيال، مرددة - دون تبصر - بعض النصوص التى يبث بها القساوسة دفئا زائفا، مظهرا ذلك كله من خلال مسيرة حملة صليبية، حشد لها آلاف مؤلفة بينهم النساء والأطفال والمرضى، ومركزا فى الوقت ذاته على روح جديدة تنبث فى حياء بين صفوف الجيش، روح مجند شاب يهوى كتابة التاريخ، ويفضل أن يقضى وقت الفراغ فى كتابة تاريخ الموقعة، بدلا من الاستماع إلى أنشودة رولاند، ... مع التنبيه على ذلك التيار الذى يسود الفيلم، فإنه فى واقع الأمر يعد جزءا من تأثير الملحمة ذاتها على الفن السينمائى.

هذا الشيوع الذى رأينا جزءا من مظاهره فى القديم والحديث من الإنتاج الأدبى والفنى، راجع بالطبع أولا إلى جودة البناء الفنى الذى تتميز به الملحمة، وراجع كذلك إلى عمق القضية التى تعالجها، قضية الصراع بين الشرق والغرب، الصراع الحضارى عامة، والصراع الدينى الذى يتخلل كل الطبقات ويتخذ أشكالا متعددة، تصبح فى بعضها هادئة أقرب إلى التنافس، وفى بعضها الآخر ساخنة أقرب إلى التطاحن، لكن هناك ظاهرة أخرى، يمكن أن يعود إليها بعض السبب فى طول أمد هذا الشيوع، وهى ظاهرة خاصة بتاريخ هذا العمل ذاته، ذلك أن الحدث التاريخى الذى تدور حوله الملحمة وهو موقعة رونسيفو، تم فى القرن الثامن، لكن الملحمة ذاتها لم تكتب إلا فى القرن الحادى عشر لتحقق قدرا من الشيوع «الشفهى» فى العصور الوسطى: ثم لم تكتشف مخطوطاتها إلا فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر لتأخذ هذه المرة قوة دفع جديدة مع التحقيقات والترجمات والدراسات فى العصر الحديث. تاريخ « أنشودة رولاند » إذن يمكن أن يقسم إلى ثلاث مراحل:

١ - مرحلة الحدث التاريخى .

٢ - مرحلة التدوين الملحمى .

٣ - مرحلة الاكتشاف والتحقيق. وسوف نحاول أن نقف أمام كل واحدة من هذه المراحل على حدة، محاولين الاهتداء إلى المناخ الذى أعطى العمل الفنى فرصة النماء والانتشار.

أولا: مرحلة الحدث التاريخى: تقول أبيات الملحمة أن الإمبراطور شارلمان مكث فى أسبانيا سبع سنين، دانت له فيها كل المدن إلا سرقسطة التى ظل يحاصرها وعندما ضعف صمود حاكمها الملك مارسيل، أرسل وفدا إلى الإمبراطور يعرض عليه إن هو فك الحصار عن مدينته وعاد إلى فرنسا، أن يدين له بالولاء ويرسل له من خراج مدينته ما يشاء، وسيرسل معه عشرين من أبناء الأمراء رهينة فى يد الفرنسيين وتأمينا ضد احتمال عدم وفاء المسلمين، وعندما سمع شارلمان

ومجلس قواده هذه الشروط كان ممن عارضها بشدة الفارس رولاند داعيا إلى إكمال الحرب ومعلنا أن النصر على الأعداء قريب، وكان ممن أيدها جانلون أحد شيوخ الأمراء، وانتهى الأمر إلى الموافقة على قبولها وإرسال مندوب من قبل الإمبراطور إلى ملك سرقسطة، وهنا اقترح رولاند أن يكون جانلون هو حامل رسالة الإمبراطور، لكن جانلون، الذى كان يخاف من أن يقتله المسلمون، رفض، ولم يقبل الإمبراطور رفضه، وأصر على إرساله، فذهب مضمرا فى نفسه حقدا على رولاند الذى اقترح اسمه وعازما على الانتقام، وخلال رحلته اتفق مع ملك المسلمين على أن يدبروا كمينا للتخلص من رولاند الفارس الذى عانى منه المسلمون كثيرا، وتم الاتفاق على أن يحاول جانلون من ناحيته أن يجعل رولاند قائدا على مؤخرة جيش الانسحاب، وأن يجمع جيش مارسيل كل قوته ليوجه ضربه قاضية لهذه المؤخرة وقائدها، وذلك ماتم تنفيذه فى موقعة رونسيفو، وعاد الجيش الفرنسى حين علم بأنباء الموقعة، فوجد رولاند وجنوده قتلى، فانتقم شارلمان من الجنود المسلمين أولا ثم من جانلون الخائن ثانيا.

هذه هى الوقائع التى تقدمها الملحمة. فما مدى صحتها من الناحية التاريخية؟ وماذا يقول المؤرخون الفرنسيون والأسبان والعرب القدماء حول أحداث هذه الفترة؟ وهل كان المسلمون حقيقة هم الذين هاجموا مؤخرة جيش شارلمان؟

إن المدونات التاريخية الفرنسية التى عاصرت الأحداث أو كانت قريبة منها، تختلف فى تقديم إجابة واضحة، فهناك وثيقتان معاصرتان ترجع إحداهما إلى سنة ٨٣٠ تؤكدان المضمون التاريخى للملحمة [(١)]، ووثيقة أخرى للمؤرخ الأسبانى داماسو النسو ترجع أيضا إلى المسلمين أسباب الهجوم على مؤخرة الجيش وقتل رولاند [(٢)]. ولكن هناك مصادر أخرى تاريخية تقول أن الهجوم الذى وقع على الجيش إنما قام به « الباسك » المقيمون فى المناطق الجبلية الواقعة بين أسبانيا وفرنسا، وهو

(1) Van Tieghem. op. cit., v. III. P. 3355.
(2) Guillaume Picot. op. 10.

شعب له طبيعة خاصة مختلفة عن طبيعة الفرنسيين، ومازال يحتفظ بملامح استقلاله ويثير مشاكل ذات طابع سياسى للفرنسيين والأسبان حتى اليوم، وأقدم هذه الوثائق دوّن بعد نحو عشرين عاما من موت الإمبراطور شارلمان.Vite Karoli tomel chap. وتذكر هذه الوثيقة أن سبب عودة شارلمان من أسبانيا، بعد أن كان قد دعاه إليها سليمان بن العربى حاكم سرقسطة والذى كان على خلاف مع الأمير عبد الرحمن، أن السكسون قد تمردوا ضد شارلمان فاضطر للعودة، وأثناء عبوره من مضايق البرنييه تعرضت له مجموعة من ثوار الباسك، فهاجموا الجيش [1]. ويتردد صدى هذا الرأى الأخير كثيرا فى كتب المؤرخين الفرنسيين، ويميل إلى القطع به المؤرخون المعاصرون، يقول بيير ميكيل فى كتاب له عن تاريخ فرنسا صدر ١٩٧٦ عند تعرضه لهذه الفترة : « بناء على طلب حاكم برشلونة: تدخل شارل، ضد المسلمين الذين غزوا جنوب بلاد الغال، وأرسل فى عام ٧٧٨ جيشين لمقابلة قوات الأمير، وبعد أن تجاوز سهول البيرنيه، نما إلى علمه وجود تمرد فى بلاد السكسون، وكان عليه أن ينسحب، وكانت مؤخرة الجيش يقودها رولاند ، ووقع فى كمين أعده الباسك » وليس المسلمون كما تقول الملحمة » [2].

على أن هناك رأيا ثالثا لدى المؤرخين ومؤرخى الأدب الفرنسيين، وهو ما يشير إلى احتمال وجود تنسيق بين المسلمين والباسك للهجوم على مؤخرة الجيش، حيث إن المنطقة التى وقع فيها الهجوم لم تكن فى قبضة المسلمين آنذاك، وكأن شارلمان عدوا لكل من الباسك والمسلمين على السواء [3].

ماذا يقول المؤرخون المسلمون؟ إن الحادث بالطبع لم يكن ذا شأن خطير عندهم، فإبادة كتيبة من مؤخرة جيش العدو، أمر كان شائع الحدوث، بين مسلمى أسبانيا وجيرانهم الفرنسيين، وخاصة فى القرن الثامن، قرن الصراع المستمر بين

---

(1) Guillaume PICOT. op. cit., p. 9.

(2) Pierre MIQUEL. Histoire de La Frsnce. Paris 1976 p. 59.

(3) Edmond AUBE. op. cit., p. XI.

الجانبين والذى كاد يفتتح فيه المسلمون فرنسا ومن ورائها أوربا، لولا أن نجح شارل مارتل فى صدهم فى موقعة بواتييه عام ٧٣٢ أى قبل تاريخ تلك الموقعة بنحو خمسة وأربعين عاما، ومع ذلك فابن الأثير يؤرخ لقضية سرقسطة وتمرد حاكمها سليمان بن يقظان الكلبى على عبد الرحمن الأموى، واستعانة سليمان بشارلمان الذى يسميه ابن الأثير قارله، ويمكن أن يفهم من بعض إشارات ابن الأثير أن المسلمين كان لهم يد فى هذه الموقعة، يقول ابن الأثير فى حديثه عن أحداث سنة ١٥٧ هجرية (حوالى ٧٧٣م): « وفيها أخرج سليمان بن يقظان الكلبى قارله ملك الإفرنج إلى بلاد المسلمين من الأندلس، ولقيه بالطريق وسار معه إلى سرقسطة، فسبقه إليها الحسين بن يحيى الأنصارى، من ولد سعد بن عبادة وامتنع بها، فاتهم قارل ملك الأفرنج سليمان، فقبض عليه، وأخذه معه إلى بلاده، فلما أبعد من بلاد المسلمين واطمأن، هجم عليه مطروح وعيشون ابنا سليمان وأصحابهما، فاستنقذا أباهما ورجعا به إلى سرقسطة ودخلوا مع الحسين ووافقوا على خلافة عبد الرحمن » [1].

فإشارة ابن الأثير إلى أن الهجوم حدث بعيدا عن بلاد المسلمين، وأنه انتهى بالنجاح، يمكن أن تلتقى مع روايات المؤرخين الفرنسيين عن وقوع الهجوم من منطقة الباسك، ويعزز هذا الاحتمال أن شارلمان يعود فى الملحمة ومعه رهائن من أبناء المسلمين الأمراء، وعند ابن الأثير يعود « قارله » ومعه الأمير سليمان نفسه، وقضية الخيانة مشار إليها هنا وهناك، سواء خيانة سليمان لقارله أو خيانة جانلون لشارلمان ورولاند، وإذا كان ابن الأثير لم يقدم هنا كثيرا من التفصيلات فإنه أشار فى أحداث سنوات أخرى تالية، إلى مدى تأثير قضية سرقسطة وخروج أميرها واستعانته بملك الأفرنج، على سياسة الدولة الأموية فى الأندلس، فقد أشار فى الحديث عن سنة ١٦٣ إلى ذلك حين قال « وفيها أظهر عبدالرحمن الأموى صاحب الأندلس، التجهز للخروج إلى الشام بزعمه لمحو الدولة العباسية، وأخذ ثأره،

---

(١) الكامل لابن الأثير ، الجزء السادس ، ص ٢٣ وما بعدها ، وانظر كذلك تفصيلات أخرى عن الحروب المتبادلة بين عبد الرحمن وشارلمان فى أحداث سنة ١٦٣ و ١٦٤ عند ابن الأثير .

فعصى عليه سليمان بن يقظان والحسين بن يحيى بن سعيد بن سعد بن عثمان الأنصارى، واشتد أمرهما فترك ما كان عزم عليه »[1].

ثانيا: مرحلة التدوين الملحمى للحدث التاريخى:

سجل المؤرخون كُلٌّ ما ارتضى أن يسجله، حسب اختلاف الدافع وموقع المؤرخ من الأحداث، ولا ننسى أن تدوين التاريخ، كان يتم معظمه آنذاك بطريقة « رسمية »، وأن العوامل « السياسية » يمكن أن تلعب دورها فى اختيار صيغة كتابة الحدث، وقد يكون اعتراف الجانب الفرنسى فى تلك المرحلة، بتلقى هزيمة من « الباسك » أهون من اعترافه بتلقى هزيمة من المسلمين، ولكن « الحكاية » ظلت على المستوى الشعبى تروى على أنها واقعة حدثت بين المسلمين والمسيحيين، وظلت السنوات تتباعد والأسطورة تنمو على مستوى شفاهى دون أن تدون، وهى فى كل ذلك تتباعد عن الحقيقة بالمعنى التاريخى، تلك الحقيقة التى لم تعد الا منبعا شديد البعد، لا تستطيع المياه الصادرة عنه أن تحتفظ بنفس المذاق واللون رغم مرورها بألوان متباينة من المناخ والتربة، ولكنها فى الوقت ذاته تقترب من الحقيقة بالمعنى الأسطورى، تلك الحقيقة التى تتلاءم مع ذاتها، وتخلق من البراهين الفنية ما يبعث الحياة فى جوانبها. وإذا كان الحدث التاريخى قد تم فى القرن الثامن، قرن الصراع الساخن بين المسلمين « المهاجمين » والمسيحيين « المدافعين » فإن التدوين الملحمى كان ينتظر فترة صراع ساخنة مماثلة، وإن كانت قد أخذت فى هذه المرة اتجاها عكسيا فى صراع القوى، ولم تأت هذه اللحظة إلا بعد نحو ثلاثمائة عام فى القرن الحادى عشر.

فَلِمَ كانت هذه اللحظة ملائمة للتدوين الملحمى؟

كان القرن الحادى عشر هو القرن الذى اتسع فيه نفوذ الكنيسة والبابوية فى أوربا اتساعا هائلا، وعرفت بدايات ذلك القرن، بابوات مثل يوحنا الثانى عشر،

---

(١) المرجع السابق .

وجريجوار السابع، اللذين كانا يجبران ملوك أوربا على الخضوع أمامهما، وكانت رغبة البابوية المعلنة، أن يتحول بأس المسيحيين إلى أعدائهم، بدلا من الحروب والصراعات الداخلية التى كانت تشهدها أوربا، وكانت الأندلس الإسلامية المجاورة هى أقرب مجال يمكن أن تتحقق فيه هذه السياسة، وخاصة أن مسيحيى شمال أسبانيا كانوا قد بدأوا يكونون رأس حربة ضد الوجود الإسلامى فى الأندلس، ونظمت الحملات الصليبية إلى أسبانيا، وجمعت لها النذور، وأصدر البابا ألكسندر الثانى صكوكًا بالغفران لكل من اشترك فى الحرب ضد المسلمين، وأعلن البابا جريجوار السابع، أن أرض المسلمين « المحررة » ستكون ملكا لمن يفتحها من جنود الله المسيحيين، وكان يحتفل بتحويل المساجد إلى كنائس، ولقد دعا بيبر الأول أساقفة تولوز وبوردو وليسكار ليحتفلوا معه بتحويل المساجد إلى كنائس فى المناطق التى تم فتحها من بلاد الأندلس، ثم تعددت الحملات الصليبية سواء إلى أسبانيا أو المشرق أو جزر البحر المتوسط، فكانت حملة فرسان نورماندى وبورجونيا عام ١٠٦٤، والمعركة بين ملك كاستيل وقوات المرابطين عام ١٠٧٢، وسقوط بيت المقدس فى أيدى الصليبيين عام ١٠٩٩ مع الحملة الصليبية الأولى، ثم حملة لويس السابع عام ١١٤٧ ـ ١١٤٩ . طوال هذه الفترات، كان الشعور السائد فى أوربا، كما يقول جيوم بيكو، ملخصا فى الشعار الذى رفعته الكنيسة: « أجدر ما يمكن أن تصنعه، هو أن ترفع السيف فى وجه مسلم » أو « اقتل مسلما وادخل الجنة» [1].

فى هذا المناخ كتبت الملحمة التى نحن بصددها « أنشودة رولاند » مرددة صدى حدث تم فى مناخ مماثل قبل ثلاثة قرون، ولكن إذا كان « المدافعون » فى القرن الثامن، لم يكن المناخ يسمح لهم إلا بالتقاط الأنفاس وبالأنين، فإنهم الآن وقد أصبحوا « مهاجمين » يستطيعون التغنى وكتابة الملاحم. لكن الملحمة بالتأكيد ليست إعادة كتابة التاريخ، وإلا لم يكن لها حظ من الحياة، أكثر من حظ صفحة فى

(1) Guillaume PICOt. op. cit., p. 11.

كتاب مؤرخ، وإنما هى إعادة تشكيل عناصره، تبعا « للحقيقة » الملحمية الخاصة، ومن هنا فقد جاءت « أنشودة رولاند » لكى تحول موقعة رونسيفو إلى حملة صليبية، فى القرن الثامن، قبل أن تعرف الحملات الصليبية بوقت طويل، وجعلت من شارلمان أبا للمسيحية، بتصديه للمسليمن الأسبان، وببنائه من قبل لكنيسة « سان مارى لاتينى » فى بيت المقدس، ولكى تحقق هذا الهدف حولت شارلمان الذى ولد سنة ٧٤٢، والذى كان عمره وقت الملحمة سته وثلاثين عاما، حولته إلى شيخ كبير أبيض الشعر، خاض كثيرا من المواقع وانتصر فى كثير من الحروب، وقدرت بعض أبيات الملحمة عمره بمائتى عام، كذلك حولت شخصية « رولاند » إلى فارس مسيحى، يقاتل أعداء الله الملحدين، وفى هذا الصدد وصفت الملحمة المسلمين فى أول أبياتها، بأنهم كفار يعبدون محمدا ويعبدون كذلك « أبو للو » (!) ولا يحبون الله، على أن الملحمة قدمت كل ذلك من خلال حركة ديناميكية صاعدة، تتطور وفقا لمنطق فنى ملموس، وتبلغ قمتها مع قمة الحدث، وساندت ذلك بقصة حب رولاند وإنجليك أخت صديقه ورفيقه الفارس أوليفيير الذى يكون مع رولاند نموذجين متفقين فى الهدف ومختلفين فى الوسيلة، ويكونان معا نموذج « الوفى البطل » فى مقابل شخصية « جانلون » الذى يقدم نموذج « الخائن الجبان ».

على أن هناك تحويرا آخر، على مستوى لغوى هذه المرة، وهو يتصل بالأسماء التى أعطيت للشخصيات الإسلامية فى الملحمة، بدءا من الملك مارسيل ملك سرقسطة وانتهاء بالأمراء وقواد الكتائب، ينبغى أن نلاحظ هنا، أن معظم هذه الشخصيات هى شخصيات أسطورية، ومن ثم فهناك حرية لدى المؤلف الملحمى أن يلبسها من الأسماء ما يشاء بشرط أن تتسق هذه الأسماء مع بقية سمات الشخصية وانتمائها من حيث الدين والجنس خاصة، وسوف نرى أن هذه الأسماء لا تمثل حقيقة الأسماء الشائعة فى اللسان العربى، وإنما طريقة وتصور الطرف الأوربى الآخر لها، وفى هذا الصدد فإننا نتوقع بالطبع أن تحدث نفس الظاهرة عند العرب بالنسبة لأسماء الأوربيين، وقد رأينا مثالا منها فى نطق اسم « شارل » أو « شارلمان » حيث تحول عند ابن الأثير إلى « قارله » وينبغى كذلك ملاحظة أن هذا

اللون من التحوير، يحدث حتى على مستوى الأسماء التاريخية الحقيقية، ونطق العرب لاسم « شارل » واحد منها، وكذلك نطق الفرنسيين لأسماء عربية شهيرة مثل اسم النبى محمد، الذى ينطق « ما هو ميت » Mahomet حتى إنه فى الفرنسية المعاصرة، يفرق بين اسم محمد Mohamet اسم علم شائع يطلق على أى فرد، وبين الاسم التاريخى للنبى محمد Mohamed، وكذلك الشأن بالنسبة لاسم الفيلسوف ابن رشد الذى ينطق « أفيروس » Averroes وابن سينا الذى ينطق « أفيسين » Avicenne، وكذلك صلاح الدين الأيوبى الذى ينطق «سالادان» Saladin من الطبيعى اذن أن تبتعد الأسماء الملحمية أو التاريخية قليلا أو كثيرا عن طريقة نطقها الأصلى، عندما تنتقل إلى لغة أجنبية، ومع ذلك، فإنها تحتفظ بجزء من ملامحها الأصلية، فكيف كان الشأن بالنسبة لأسماء « أنشودة رولاند »؟ إن اسم الملك « مارسيل » ملك سرقسطة، هو فى رأى بعض شراح الملحمة اسم أسطورى[1] ، ومع ذلك فإننى أعتقد أنه تحريف لاسم « سليمان » بن يقظان حاكم سرقسطة فى ذلك الوقت، وإذا علمنا أن الاسم فى بعض المخطوطات هو مارسيم Marsim، استطعنا أن نجد فى طريقتى نطق الاسم، ثلاثة حروف من حروف سليمان، هى السين واللام والميم، وإذا أضفنا إليها الياء التى توجد أيضا حرفا صامتا فى الاسم العربى، وحركة مد فى النطق الفرنسى، أصبح معظم حروف الكلمة العربية معنا فى اسم بطل الملحمة، ولا شك أن النقاش حول أسطورية اسم « مارسيل » أو تاريخيته، إنما هو جزء من النقاش حول التحقيق التاريخى للحدث الملحمى، كما سبق أن أشرنا من قبل.

إلى جانب اسم مارسيل، توجد أسماء عربية أخرى محرفة، مثل الحكيم « بلانكاندرن » « وكلير موران » أحد السادة و « فالسارون » أخى الملك، و « موريان» و « جراندون » من القواد، ويلاحظ على هذه المجموعة من الأسماء، أنه مع صعوبة ردها جميعا إلى أسماء عربية مقابلة، فإنها تتميز فى مجموعها بانتهائها بحرف

(1) La Chanson de Roland. les Classiqùe illustres Haitier p. 13.

النون، وهو حرف تختتم به كثير من الأسماء العربية، وربما على نحو خاص تلك الأسماء التى كانت تحتفظ بطابع أندلسى مثل ابن زيدون وابن خلدون وابن عبدون، وبالإضافة إلى ذلك فكون النون حرف رنين يجعلها عندما يقع عليها النبر فى نهاية اسم العلم، الحرف الوحيد الذى يكاد يلتقطه « الأجنبى » عن اللغة العربية عندما يسمع اسما يختتم بها، فإذا تخيلنا كذلك طريقة النطق « اللهجى » وهو ما يمكن تلمسه فى نطق أهل المغرب الأقصى اليوم من السرعة والتداخل فى المقاطع الأولى للكلمة، والوضوح والنبر فى المقطع الأخير، أدركنا أن ما كان يمكن أن تلتقطه الأذن الفرنسية آنذاك، أن أسماء العرب تنتهى عادة بحرف النون، فإذا حاول القاص الشعبى أو كاتب الملحمة أن يحاكيها، فمن الطبيعى أن تجىء أسماء كثير من أبطاله على النحو الذى أشرنا إليه، تماما كما نحاول نحن الآن محاكاة أسماء روسية فنختمها بـ « وف » أو أسماء تشيكية فنختمها بـ « تش » تقليدا لزخاروف ومايكوفتش مثلا.

إذا صحت هذه الملاحظة، فإنها يمكن أن تفسر جانبا من « محاكاة » الأسماء العربية فى الملحمة، لكن ستبقى مجموعة أخرى من الأسماء كتلك التى تنتهى بحرف السين مثل « كورساليس » و « ماليريميس » و « نارجيس » وقد تكون محاكاة لبعض لهجات البربر التى كانت بالتأكيد حية وشائعة فى تلك المناطق.

أيًا ما كان الأمر، فقد كتبت « الأنشودة » فى القرن الحادى عشر فى المناخ النفسى الذى بيناه ، محتفظة بهذا القدر من « التحوير » الذى يحدد علاقتها بالواقع التاريخى كما رأينا، ولكن.. من هو الذى كتب الملحمة؟. إن البيت الأخير فى « أنشودة رولاند » يقول: هكذا انتهت القصة الجميلة كما حكاها [1] لكم « بييردى بومونت ». ولكن مؤرخى الأدب، لا يعرفون عن هذا الاسم شيئا، ومن ثم فقد دار النقاش للاهتداء إلى مؤلف أو مؤلفى الملحمة، وفى هذا الصدد برزت نظريات

(١) فى بعض النسخ يجىء اسم « توردو » بدلا من « بييردى مونت » لكن فى كل الحالات بظل الفعل « حكى » declinet باللاتينية غامضا ، فيمكن أن يكون معناه « ألف » أو « نقل » أو « روى » كما يقول جيوم بيكو .

عدة، منها نظرية هنرى مونان، التى تعكس رأى الروما نتيكين، فى أن أنشودة رولاند عمل شعبى جماعى كتبته أجيال متعاقبة، وأنها يمكن أن تكون قد شاعت أولا فى شكل أغنية شعبية قبل أن تتحول إلى ملحمة، وبين أنصار هذا الرأى من يرون أن هيكل الملحمة مأخوذ من أسطورة جرمانية قديمة، يحمل البطل الوفى فيها اسم « رولدو » والخائن اسم « جامالو » وهما ليسا بعيدين من اسمى رولاند وجانلون بطلى الملحمة. على أن التحليل الداخلى للنص يثبت أن هناك وحدة فى التخيل والأداء، مما يستبعد به أن يكون المؤلف جماعة أو جماعات. ومن هنا ظهرت نظرية المؤلف الواحد المجهول، ويرى « بيدير » أن شاعرا عبقريا التقط الأسطورة من على ألسنة الحجاج الذاهبين إلى قبر سان جاك دى كومبستل وأعاد صياغتها الفنية، بينما يرى « بوفليه » أن ذلك الشاعر المجهول، استلهم وثائق التاريخ مباشرة.

وسواء صح ذلك الافتراض أو غيره فإن القرن الحادى عشر، قرن الحروب الصليبية الملىء بمشاعر خاصة نحو المسلمين، قد جسد فى شكل أدبى راق، حادثة تنتمى إلى القرن الثامن الذى كان فيه الصراع أيضا على أشده، بين المسلمين الذين يدقون أبواب أوربا من خلال مرتفعات ألبيرنيه، وبين المسيحيين الذين لا يريدون أن يفتحوا هذه الأبواب.

على أن هذا العمل الذى دوّن فى القرن الحادى عشر، ظل طوال العصور الوسطى، فى عهد ما قبل الطباعة، عملا شفاهيا. ومع مجىء عصر النهضة، أغلقت كثير من صفحات العصور الوسطى، وقدر « لأنشودة رولاند » أن تنسى قليلا، حتى جاء القرن التاسع عشر، وفى العصر الرومانتيكى أعيد أكتشافها وتحقيقها وتقديمها، وقدر لها أن تأخذ قوة دفع جديدة، فلماذا فى هذه الفترة بالذات؟

ثالثا: فترة الاكتشاف والتحقيق:

فى سنة ١٨٣٢ كتب هنرى مونان « رواية رونسيفو » من خلال مخطوطة اكتشفها فى المكتبة الملكية، وأثارت هذه الرواية اهتمامات واسعة فى الأوساط

الأدبية، وكتبت سان مارك جيراوين فى « جريدة المناقشات journal des debats» يعلن عن الأهمية القصوى لهذا الاكتشاف، ويدعو الباحثين إلى مواصلة التنقيب للعثور على نص ملحمة يمكن أن تكون من روائع الأدب الإنسانى، وفى عام ١٨٣٧ حقق فرنسيسك ميشيل نسخة كانت موجودة فى مكتبة أكسفورد، وكان قد أشار إليها منذ القرن الثامن عشر الباحث الإنجليزى توماس ترويت، دون أن تجد إشارته متابعة واهتماما كافيين، وكان هذا النص المكتشف مكتوبا باللهجة النورماندية فى ٢٩١ مقطعا شعريا، واعتبر أجمل وأقدم نص « لأنشودة رولاند »، وبعد ذلك اكتشفت مخطوطات أخرى فى فرساى وفينسيا بعضها نثرى وبعضها شعرى، وبدأت الرحلة الجديدة للملحمة فى الآداب الأوربية الحديثة، التى أشرنا لها من قبل. وإذا كانت الفترتان السابقتان اللتان تم فيهما الحدث التاريخى والتدوين الملحمى له، قد تميزتا بمشاعر « صليبية » وخاصة فى أوربا، فإن فترة الاكتشاف والتحقيق، قد تميزت بدورها بلون من المشاعر « الدينية » مّيز الحركة الرومانتيكية فى مقابل كلاسيكية القرن السابع عشر. كانت الحركة الكلاسيكية، ومن قبلها حركة الإحياء وعصر النهضة، قد نحَّت جانبا التراث الدينى، واعتبرت كمبدأ عام، أن الحضارة الإغريقية القديمة هى الجديرة بالمحاكاة، وإعادة الاكتشاف والتحقيق، وأن العصور الوسطى الأوربية هى فترة ظلام وتخلف، ومعلوم أن الحضارة الإغريقية هى حضارة وثنية، وأن العصور الوسطى شهدت قوة وسلطة الكنيسة المسيحية، وعندما جاءت الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر، قامت بثورة مضادة للفكر الكلاسيكى، وفيما يخص هذه القضية، نبهت الرومانتيكية إلى ثراء التراث المسيحى فى مقابل التراث الإغريقى الوثنى، وكتب شاتو بريان كتابه الشهير « عبقرية المسيحية » منبها إلى أن عناصر الفن والأدب أغنى فى التراث المسيحى منها فى التراث الإغريقى، وانطلاقا من نفس الفكرة، أعاد الرومانتيكيون اكتشاف « العصور الوسطى » تلك التى وسمها الكلاسيكيون بأنها فترات تأخر وانحطاط، وأعلن الرمانتيكيون أنها منبع غنى بالمشاعر الإنسانية الدافئة التلقائية، وقال عنها شليجل عبارته المشهورة:

«تتحدثون عن ليل العصور الوسطى الطويل، نعم ، أتفق معكم، ولكنه ليل مليء بالنجوم » (1).

فى مثل هذا المناخ، تم اكتشاف وتحقيق أنشودة رولاند، بل وتم طرح الافتراض الرومانتيكى الذى أشرنا إليه من أن الملحمة عمل شعبى جماعى لم يكتبه شاعر محترف، وأن جزءا من أهمية العمل راجع إلى تلك الخاصة، التى تتفق مع فهم طبيعة الأدب من بعض الزوايا عند الرومانتيكيين، ولقد قلنا أن هذه الروح هى فى جانب منها، روح « دينية مسيحية »، وهى فى هذا ربما تختلف عن الروح «الصليبية » التى سادت الفترتين السابقتين، ولكننا لا ينبغى أن ننسى، أنه يمكن القول أيضا بأن تلك الروح « الصليبية » كانت قد غلفت فقط، وأن القرن التاسع عشر كان قرن الاستعمار، الذى كان مجاله الحقيقى، هو العالم الإسلامى من جديد، بل إن أحداثا رئيسية فى هذا المجال، تكاد تقترن بتاريخ اكتشاف وتحقيق مخطوطة « أنشودة رولاند » وفى مقدمتها احتلال الجزائر الذى تم فى عام ١٨٣٠ وتم تحقيق المخطوطة فى عام ١٨٣٢ .

إن « أنشودة رولاند » فى نهاية المطاف، هى تعبيرأدبى رائع، عن جانب من الصراع المستمر بين الشرق والغرب ، ذلك الصراع الذى يلتهب فى شكل الحروب، ويعتدل فى شكل المنافسة، ويحمل فيه كل طرف، شعلة الحضارة فى جولة من جولات الصراع، ولكنه يضىء بها، إلى جانب حياته، حياة « الإخوة الأعداء » بل ويسلمها لهم فى نهاية المطاف.

لقد أردت أن أقدم مع دراستى تلك ترجمة للنصوص الرئيسية فى « أنشودة رولاند » وهى ترجمة، أرجو أن تكون « ترجمة جزئية وافية ». ولقد اعتمدت فى الترجمة، كما اعتمدت فى الدراسة على مجمل النصوص والطبعات والدراسات التى أشرت إليها موزعة فى هوامش هذه الدراسة، وكان اختيارى للنصوص قائما على أن تقدم النصوص، رغم جزئيتها، فكرة عن الهيكل الرئيسى، وأن يحاول الجهد المتواضع للمترجم الاقتراب من الروح الأدبية الشامخة « لأنشودة رولاند ».

(1) Les ronantism dans La litterature europeenne. Paul Van Tieghem. Paris 1969. p. 264.

ترجمة النصوص الرئيسية فى[1]:

أنشودة رولاند

١ - الخيانة

اجتماع المسلمين[2]:

١ - منذ سبع سنين كاملة، والإمبراطور الكبير شارل فى أسبانيا. لقد افتتح كل الأرض المستعصية، وبلغ شاطئ البحر، ودانت له كل المدن، ولم يقف أمامه حصن ولا حائط منيع إلا « سرقسطة » الواقعة على الجبل، فى يد الملك مارسيل، الذى لا يحب الله، ويتبع « محمدا » ويعبد « أبوللو » ولن يستطيع أن يحمى نفسه أو أن يمنع الشقاء من أن يحل به.

٢ - الملك مارسيل فى « سرقسطة » وحوله فى حدائق المدينة، أكثر من عشرين ألف رجل، قال الملك للدوقة حوله: اصغوا إلى، الإمبراطور شارل فى هذه البلاد منذ سبع سنين، وأنا لا أستطيع أن أهزمه، أشيروا على، ماذا ينبغى أن أفعل؟ ونظر الرجال بعضهم إلى بعض، ولم يتكلم أحد من الكفار، وأخيرا وقف « بلانكاندرن ».

٣ - كان بلانكاندرن رجلا حكيما، فقال للملك: لا تخف، أرسل إلى شارل من يقول له: إنك لا تريد أن تكون عدوه، وأرسل إلى الفرنسيين، أجمل الكلاب والدببة والأسود لديك - وسبعمائة من الابل، وأربعمائة من الخيل محملة بالذهب، وخمسين

---

(١) تشير الأرقام التى تتصدر الفقرات ، إلى رقم المقاطع الشعرية التى قيلت فيها فى الملحمة .

(٢) تستعمل الملحمة مع المسلمين كلمة Sarrasins وهى مأخوذة من كلمة شرقيين ، وأحيانا تستعمل كلمة Paiens التى نترجمها بكفار أو ملحدين .

عربة محملة بالفضة، وفى هذه الحالة، سيوافقون على العودة إلى بلادهم، قل له أنك ستلحق به هذا العام، وأنك ستفعل كل ما يأمرك به، وستكون تابعه، وتقبل العقيدة المسيحية ... لن يصدقك ، قل له إذن: إنه يستطيع أن يصطحب معه عشرة أو عشرين من أبنائنا.

٤ - وأضاف « بلانكاندرن »: انظر، إن يدى قويتان، ولحيتى بيضاء، وأنا أعرف ماذا أقول، وتستطيع إن تصدقنى، أن الفرنسيين سيرحلون، وسيعودون إلى بلادهم ، وسينتظرك شارل فى « إكس » ولن تلحق به، وسيقتل أبناءنا، لكنه سوف يكون قد ابتعد عنا، وسوف نبقى نحن أحياء، ولأن نفقد بعض أبنائنا، خير من أن نفقد أسبانيا، الصافية الجميلة، وقال الكفار: ربما يكون قد نطق بالصواب.

٥ - وطلب الملك مارسيل، من بعض الحاضرين أن يتكلموا، بأسمائهم، « كالاران » و « إستماران » و « إيدروبان » و « بريامون » و « جارلان الملتحى » و « ما هو »، ثم دعا « بلانكاندرن » أن يتكلم مرة أخرى، وأخيرا، دعا عشرة من الرجال، وقال لهم: ستذهبون لرؤية « شارلمان »، وستحملون فى أيديكم أغصان الزيتون، رمز السلام، وتحدثوا معه فى شأن العودة إلى بلاده، فإن عاد أعطيتكم أنتم الذهب والفضة، وأقطعتكم الأراضى الواسعة، ورد الكافرون: نحن من الشاكرين.

٦ - وكرر الملك مارسيل: ستذهبون، وفى أيديكم أغصان الزيتون.

وستطلبون من الإمبراطور « شارلمان » أن يعود إلى فرنسا، وسألحق به، ويستطيع أن يحمل معه عشرة أو عشرين من أبنائنا.

وقال « بلانكاندرن »: هذا هو ما ينبغى عمله.

٧ - وأحضر مارسيل عشرة خيول بيضاء، وركب عليها رجاله، وفى أيديهم الأعلام.

- ٢ -

شارلمان ورُسل مارسيل

٨ - كان شارلمان قد عاد لتوه بعد الاستيلاء على مدينة قرطبة، وقتل كل أعدائه وأخذ ذهبهم وفضتهم وكل أسلحتهم، وبالقرب منه كان يجلس « رولاند » و « أوليفيير » ، وسامسون وأنسيبى، وجوفرى، وجيبرير وغيرهم من الفرسان. كان كبار القواد يجلسون ويتحدثون، وكان الشباب يلعبون بالسيوف، وكان الإمبراطور جالسا على كرسى من الذهب الخالص، لحيته بيضاء، وشعره أبيض، وأمامه يغض كل الرجال أبصارهم.

ووصل رجال مارسيل العشرة، نزلوا من على خيولهم، ولم يكونوا بحاجة إلى من يقول لهم: هاهو شارل فرنسا، فقد تقدموا نحوه وحيوه.

٩ - وتحدث « بلانكاندرن » أولا، وقال للملك: « اسمع ما يعرضه عليك ملكنا مارسيل، سوف يعطيك أجمل كلابه، وأربعمائة من الخيل محملة بالذهب، وخمسين عربة محملة بالفضة، وأنت منذ زمن طويل فى هذه البلاد، فلماذا لا تعود إلى فرنسا وسوف يلحق بك ملكنا ». وأطرق الإمبراطور رأسه واستغرق فى التفكير.

١٠ - وظل الإمبراطور مطرق الرأس، إنه دائما هكذا، لا يتحدث أبدا بسرعة، وعندما يرفع رأسه، يعرف ما ينبغى أن يقول، وأخيرا قال: لقد تكلمت كلاما حسنا، ولكن الملك مارسيل هو عدوى الكبير، ومن الصعب أن أصدقك.

خذ ولدى.. كم ولدا آخر تريد؟ عشرة، خمسة عشر، عشرين؟.. وأجاب شارل، الآن أستطيع أن أصدقك.

- ٣ -

ماذا يجب أن يفعل؟

١١ - استضاف شارلمان رجال مارسيل، وأقام على خدمتهم اثنى عشر رجلا، وكان يستيقظ مع استيقاظ النهار.

١٢ – جلس تحت شجرة كبيرة، ودعا إليه السادة الكبار، أوجيى وتربيان، وريتشارد العجوز، والشاب هنرى ورولاند وأوليفيير وأيضا جانلون السيئ.

١٣ – قال الإمبراطور شارل، إن الملك مارسيل أرسل لى عشرة من رجاله، وهو يريد أن يقدم لى كلابا وخيولا محملة بالذهب والفضة، وخمسين عربة محملة بالذهب والفضة، لكنه يطلب منى أن أعود إلى فرنسا، ويقول أنه سيلحق بى فى « أكس » وسيعترف بأننى إمبراطوره، هل تعتقدون أن ما يقوله حق؟

١٤ – وهنا نهض « رولاند » وقال: « لا تصدق مارسيل ! فمنذ سبع سنين ونحن فى أسبانيا، وقد استوليت لك على المدائن ».

استوليت على فالتيرن، وبلن، وبلاجير، وطليطلة، وأشبيلية، ويومها أرسل لنا مارسيل خمسة عشر رجلا، وكانوا يحملون الرايات البيضاء وقالوا نفس الكلام الذى يقوله العشرة الآن، وسألت يومها رجالك الفرنسيين الرأى، فتحدثوا كالمجانين، واستمعت إليهم، وأرسلت اثنين من رجالك باسيل وأخاه باسان إلى مارسيل فقطع رأسيهما فى الجبال، لا تستمع إليه، وواصل الحرب، وَقُدْ كل جيوشك إلى سرقسطة، ويجب أن تستولى على المدينة حتى ولو وقفت أمام أبوابها طيلة حياتك ».

١٥ – رفع الإمبراطور رأسه المطأطأ، ومر بأصابع يديه خلال لحيته، ولم يرد على ابن أخيه، ولم يتكلم الآخرون، وأخيرا وقف جانلون، وتقدم، ووقف أمام الملك وقال: « لقد أرسل الملك مارسيل من يقول لك، إنه يريد أن يوقف الحرب، وأنه يعترف بك إمبراطورا عليه، فلماذا لا تصدقه؟ لماذا تريد أن تواصل الصراع؟ لا تستمع إلى المجانين ».

١٦ – وهنا تقدم « نم » ولم يكن هناك بين « السادة » من هو أعقل منه، وقال: « لقد تكلم جانلون كلاما حسنا، ولقد خسر الملك مارسيل الحرب، لقد أخذت منه كل مدائنه، وألقيت بحجارة حوائطها على الأرض، وهذا يكفى، وينبغى أن تقف الحرب ».

١٧ - « من نرسله إلى سرقسطة لمقابلة الملك مارسيل؟ » أجاب « نم » أنا على استعداد للذهاب لو أردت » وقال الإمبراطور: « لا.. أنت رجل حكيم، وأنا بحاجة إلى أن تكون بجانبى.. اجلس ».

- ٤ -

اختيار جانلون

١٨ - عندئذ نهض رولاند وقال « أنا أستطيع أن أذهب إلى سرقسطة »، ورد أوليفير: « لن تذهب، أنا أعرفك جيدا، لست أنت الرجل الذى ينبغى لمثل هذا الموقف، إنك لا تحب الا الحرب، ولن تستطيع أن تتحدث عن السلام، وإذا شاء الإمبراطور، أستطيع أن أذهب أنا ».

وقال الإمبراطور: « كفى ! لا أنت يا أوليفيير ولا رولاند.. لن تذهبا، ولن يذهب أحد من الاثنى عشر نقيبا.

١٩ - ووقف ثريان، وتقدم للإمبراطور قائلا: « منذ سبع سنين ورجالك يقاتلون فى هذه البلاد، ولقد تعبوا، وآن الأوان لكى يحل السلام، دعنى أذهب إلى سرقسطة فمنذ زمن طويل، وأنا أريد دخول هذه المدينة ».. وقال شارل.. اجلس، وأنت أيضا ستبقى بجانبى.

٢٠ - وقال شارل « للسادة »: اختاروا إذن أنتم بأنفسكم من سيحمل إجابتى إلى مارسيل، فقال رولاند: « نختار إذن جانلون، فهو بمنزلة أبى » وقال الباقون، « هو الرجل المناسب للموقف »

وألقى جانلون بمعطفه على الأرض، وهو وسيم الطلعة، عريض الصدر، صافى العينين، وقال لرولاند « هل أنت مجنون ! أنا أبو زوجتك، وتريد أن ترسلنى إلى مارسيل؟ لو عدت (حيا) من سرقسطة فسوف أريك ! »

وأجاب رولاند: إننى لا أخاف من أحد، وكل الناس يعرفون ذلك، ولكن الذهاب إلى مارسيل، يتطلب رجلا حكيما مثلك، ولهذا ذكرت اسمك: لكن إذا شاء الملك، أستطيع أن أذهب بدلا منك.

٢١ - وأجاب جانلون: لن تذهب بدلا منى، ولست أنت الذى تعطينى الأوامر، اذا طلب منى شارل الذهاب إلى مارسيل فسأذهب لكن سينقضى وقت طويل قبل أن تزول غضبتى ». وسمع رولاند وضحك.

٢٢، ٢٣ - وعندما رأى جانلون، رولاند يضحك، ابيض وجهه من الحزن، وصاح إننى لا أحبك، وما صنعته كان شرا... يا مليكى.. هأنذا أمامك، وسوف أصنع ما تأمرنى به، سأذهب إلى سرقسطة، وأنا أعلم أنه ينبغى أن أذهب وأعلم أيضا أن من يذهب إلى هناك لن يعود، ولى زوجة هى أختك، وابنى منها هو أجمل الأطفال « بدوان » فاعتن به، فلن أراه مرة ثانية،

وأجاب شارل « لقد أعطيتك الأمر، وينبغى أن تذهب ».

٢٤ - وأضاف الإمبراطور: جانلون، لقد سمعت جيدا، لقد اختارك الفرنسيون... وقال جانلون: سيدى.. إن رولاند هو الذى صنع كل هذا، ولن أحبه ما حييت، ولن أحب أيضا رفيقه أوليفيير ولا النقباء الاثنى عشر ولا كل أصدقائه.

٢٥ - وقال الإمبراطور: « ليس هناك مدعاة للغضب، لقد صدر الأمر وعليك أن تذهب.

٢٦ - نعم سأذهب كما ذهب بازيل وأخوه باسونت من قبل وحيدين بلا سلاح، مولاى وإخوتى.. أنتم تعتقدون أنكم ترسلوننى إلى الموت، لكن لن أموت ، وسوف يأتيكم حديثى »، وكرر الإمبراطور « اذهب ».

- ٥ -

جانلون وبلانكاندرن:

٢٧ - لبس جانلون أجمل ما لديه من ثياب، ووضع مهمازا من الذهب فى قدميه وثبت سيفه الجميل إلى جانبه، وصعد على صهوة جواده، وقال له رجاله: « إنك رجل شجاع، لكننا حزانى عليك، وما كان لرولاند أن يتحدث عنك ليرسلك إلى

هناك، وأنت أخو الإمبراطور.. خذنا معك » وقال جانلون « .. لن يكون هذا أبدا .. يستحسن أن أموت وحدى، وأما أنتم فعليكم أن تعودوا إلى فرنسا الجميلة، وساعتها قولوا لزوجتى ولصديقى « بينابل » ولابنى « بودوان »: إنى أفكر فيهم »... ثم رحل.

٢٨ – وتقدم « جانلون » تحت الأشجار الضخمة، وهناك التقى برجال مارسيل العشرة، ومشى بلانكاندرن « إلى جانبه، وقال » إن شارل إمبراطوركم، رجل عظيم، لقد استولى على نابولى، وإيطاليا كلها، وجاوز البحر، وأصبحت إنجلترا له، فماذا يريد بعد كل هذا من أسبانيا؟ » وأجاب جانلون.. إنه يصنع ما يريد.. ولن يصل رجل أبدا إلى عظمته ».

٢٩ – قال بلانكاندرن « إن الفرنسيين شجعان، لكن الذين يدفعون امبراطورهم دائما للقتال، لا يصنعون به خيرا، فيسقط يوما من الإجهاد، وسيموت كل الآخرين معه ».. وقال جانلون: « ليس هذا بصحيح، فرولاند وحده هو المجنون وهو وحده الذى سيقتل، ذات يوم قال لشارل: سوف أحمل لك كل ثروات الملوك، وعاد بعدها من « كاركسون » وهو محمل بالذهب.

٣٠ – بلانكاندرن: إن رولاند حقا لرجل سيئ، ينبغى ألا تتجاوز الرغبة الحد، من يستطيع أن يحبه إذن؟ وأجاب جانلون : كل الفرنسيين، فرولاند أعطاهم كثيرا من الذهب والفضة والخيول والركاب ومهامز من ذهب، وكثيرا من السلاح، وأعطى للإمبراطور ذاته، فهو يحمل له دائما شيئا.. وإذا استمر فسوف يقدم له كل بلاد العالم ».

٣١ – كانت سرقسطة بعيدة، وكان أمام الرجلين وقت طويل للكلام.. تساءلا، كيف يمكن إيقاف رولاند.. وقبل أن يصلا.. كانا قد اتفقا.. لا يمكن إيقاف رجل من هذا الطراز إلا بقتله.

جانلون ومارسيل:

٣٢ - استقبل مارسيل جانلون، تحت إحدى الأشجار، وحوله عشرون ألف رجل يقفون، لا يتحدث منهم أحد، كلهم يود أن يسمع ما سيقوله جانلون وبلانكاندرن، تقدم بلانكاندرن أمام الملك مارسيل وأمسك يد جانلون فى يده، وقال للملك، لقد فعلنا ما طلبته منا، رأينا شارل وتحدثنا إليه، وأخفض رأسه ولم يجب، لكنه أرسل لك أكثر رجاله حكمة، وربما كان يحمل لك السلام، ولسوف تأخذه منه » وأجاب مارسيل: « إننى أطلب إليه أن يتحدث ».

٣٣ - كان جانلون يعلم ما يريد أن يقول، وكان يعرف جيدا كيف يتحدث، وبدأ الحديث قائلا: « استمع إلى ما يرسله إليك شارلمان... تعترف به إمبراطورا.. وتلحق به فى « أكس » فى فرنسا الجميلة، وسوف يترك لك نصف أسبانيا، فإذا لم تأت، فسوف يأخذ سرقسطة، وتفقد كلى شىء ». واستل الملك مارسيل سيفه، يريد أن يقتل جانلون، ولكن رجاله أوقفوه.

٣٤ - ووضع جانلون يده على سيفه قائلا: لقد خدمت دائما إمبراطورى، وسوف أخدمه حتى موتى » وقال رجال مارسيل.. لا ينبغى أن تكون البداية هى قتله.

٣٥ - وأجلس رجال مارسيل ملكهم، وقال أحدهم مرة ثانية: « لا ينبغى البدء بقتله، ينبغى أولا أن نستمع إليه ».. وقال جانلون: « أيها الملك.. لو أعطيتنى كل ذهب أسبانيا، فسوف أواصل دائما، ترديد ما أمرنى شارل الإمبراطور الكبير بأن أقوله لك يا أكبر أعدائه ». وعندئذ ألقى معطفه على الأرض، وأخذ سيفه بيمينه، وقال عشرون ألف رجل من رجال مارسيل: « إن هذا الرجل شجاع ».

٣٦ - وتقدم جانلون نحو الملك، وقال له « إن شارل إمبراطور فرنسا الكبير، يبلغك ما يلى « اعترف به إمبراطورا، يعطك نصف أسبانيا، ويعط نصفها الآخر لابن أخيه الشرير رولاند » وسيكون النصف المعطى لك رهنا برغبة « رولاند »، فإذا

لم تقبل فسوف يأخذ الإمبراطور سرقسطة، وسيصدر أوامره بربطك على حصان رديء وحملك إلى « أكس » ؛ وهناك ستقتل.. هذه هى الرسالة التى يرسلها إليك شارلمان ». وأخذ مارسيل الرسالة.

٣٧ - أخذ مارسيل، وها هو يقرأ ما كتبه شارل: « مارسيل.. لقد قتل أخوك، بازيل وأخاه باسونت، وينبغى أن تدفع ثمن ما فعل، فإن لم ترسل لى الثمن، فلن تكون أبدا صديقى ».. وعندئذ قال ابن الملك، إن كلام جالون أغلظ بكثير من كلام إمبراطوره، لقد تحدث بجنون، وينبغى ألا يعيش بعد اليوم، ولسوف أقتله. وعندما سمع جالون ذلك، أسند ظهره إلى شجرة كبيرة.

٣٨ - ولم يرد مارسيل على ابنه، ولكنه نهض، واصطحب معه أكثر رجاله حكمة، وقال بلانكاندرن « أحضر الفرنسى، فلسوف يخدمنا، وقد وعدنى بذلك » وقال الملك، « أحضروه إذن ». وذهب بلانكاندرن ، فاصطحبه من يده وأحضره أمام الملك.

- ٧ -

خيانة جانلون:

٣٩ - قال الملك مارسيل « إنى أريد أن أكون صديقك، وها هو أجمل أثوابى أخلعه عليك، فخذه، وهذا المساء سوف أقدم لك خمسمائة قطعة من الذهب » قال جانلون: « أقبلها شاكرا ».

٤٠ - مارسيل: جانلون، أريد أن أسمع رأيك فى شارلمان، إنه رجل بلغ من الكبر عتيا، وعبر كثيرا من البلاد، وأعطى وتلقى كثيرا من الضربات، واعترف له كثير الملوك بإنه إمبراطورهم... ألن يقع يوما، صريع الإجهاد من هذه الحروب ؟ ».

قال جانلون: إن شارل، ليس بالرجل الذى تظن، وكل من يعرفه، يعرف أنه شديد العظمة، ولا أستطيع أن أقول عنه إلا أنه يعلم دائما، ما ينبغى عمله، وإنه يفضل أن يموت عن أن يكون ضعيفا ».

٤١ – ما رسيل: إننى لا أفهم.. إن شارلمان رجل عجوز، شعراته بيضاء، وقد بلغ عمره مائتى عام أو تزيد، وقد جاب كثيرا من البلاد، وأعطى وتلقى كثيرا من الضربان، واستلب أراضى عديدة من ملوك عدة، متى سيتعب إذن من الحرب؟

جانلون: لن يتعب أبدا ما دام ابن أخيه حيا، رولاند هو أشجع رجل فى الدنيا، إنه مقدام هو وصديقه أوليفير، وخلفهما أثنا عشر نقيبا.

٤٢ – مارسيل: لقد حيرتنى حقيقة.. إن شارلمان رجل عجوز، وقد ابيض كل شىء فيه، وقد بلغ مائتى عام أو تزيد، وعبر كثيرا من الأراضى، وتلقى وأعطى كثيرا من الضربات، وقتل كثيرا من الملوك، متى سيسقط فى النهاية إعياء من الحرب؟

جانلون: لن يسقط أبدا ما دام رولاند حيا، فليس هناك من هو أشجع منه فى المشارق أو المغارب، وصديقه أوليفيير مقدام، والنقباء الاثنا عشر تحت إمرة شارل مع عشرين ألف رجل ، فما الذى يخيفه إذن؟

٤٣ – مارسيل: إن لدى أنا أيضا جيشا، لن ترى عينك قط أروع منه، أربعمائة ألف رجل !. هل تعتقد أننى بهذا العدد، أستطيع أن أهزم شارل والفرنسيين؟

جانلون: ليس الآن.. لو قاتلت الآن فسيقتل الفرنسيون نصف رجالك فى يوم واحد. فكن عاقلا، وقدم للإمبراطور ما يريد.. أرسل إليه عشرين من أبنائكم، وسوف يرحل شارل إلى فرنسا، وسيترك وراءه مؤخرة الجيش، وسيكون فيها ابن أخيه رولاند، وأوليفيير أيضا، واذا استمعتم إلى فسوف يموتان كلاهما وسوف تخور قوى شارل.

٤٤ – حسنا يا سيدى، ولكن كيف يمكننى أن أقتل رولاند ؟

٤٥ – جانلون: أريد أن أقول لك كل شىء، سوف يعبر الإمبراطور الجبل، ويترك وراءه حامية صغيرة تحمى المؤخرة، وسوف يكون فيها رولاند وأوليفيير والاثنا عشر نقيبا وعشرون ألفا من رجالهم... أرسلوا لهم إذن مائة ألف رجل، وفى الجولة الأولى سوف يقتل الفرنسيون معظم رجالكم، ولكنهم سيفقدون هم أيضا

جزءا من رجالهم، أرسلوا لهم مرة أخرى مائة ألف، فى هذه الجولة الثانية، سيقتل « رولاند » حتما، وسيفقد شارل قوة الجيش العظمى، فلن رولاند هو رأس الحرية، وساعدها سوف تصير ملكا عظيما، ولن تحارب بعدها.

٤٦، ٤٧ – عندما نطق جانلون بهذه الكلمات، قبله مارسيل، وقال له: رولاند سوف يكون فى مؤخرة الجيش.. تعدنى بهذا؟.. قال جانلون: سوف يكون فى المؤخرة. وقال مارسيل: حسنا.. سوف أقذف عليهم بكل جيشى.

٤٨ – وتقدم سيد يدعى « كلير موران » وقال لجانلون: « خذ سيفى، فليس هناك سيف أفضل منه، إنه يساوى أكثر من ألف قطعة من الذهب، وسأعطيه لك، وسيساعدك على أن تتذكر وعدك، أن رولاند سيكون مع المؤخرة.

ـ جانلون: سأفعل.

وأخذ السيف وقبل كلير موران.

٥٠ – وعندئذ ابتسمت زوجة الملك « برايموند » وقالت لجانلون: إننى أحبك كثيرا بقدر حبى لزوجى، وكل سادتنا يحبونك، وها هما عقدان من الذهب الخالص هدية لزوجتك، إنهما رائعان، وإمبراطورك نفسه، لا يملك مثيلا لهما ».

وأخذهما جانلون.

٥١ – ودعا الملك، حارس خزائنه « مالدويه » وقال له: « هل أعددت كل شىء لشارلمان؟ » أجاب « مالدويه » نعم، سبعة خيول محملة بالذهب والفضة، وعشرون من أبناء أكبر السادة ينتظرون.

٥٢ – ووضع مارسيل يده على ذراع جانلون، وقال له: أنت رجل شديد الشجاعة والحكمة، ابق صديقا لنا، وسوف أعطيك عشرة خيول محملة بالذهب، وأرسل لك فى كل عام مثلها.. وها هو مفتاح « سرقسطة » خذه وقدمه إلى شارل وسوف يصدق إذن كل ما تقوله، وبعدها ضع رولاند فى المؤخرة، وسوف يشهد الجبل موقعة قاتلة.

الرحيل إلى فرنسا:

٥٣ - رحل الإمبراطور إلى فرنسا، وفى الطريق انتظر جانلون فى مدينة « جالن » وكانت « جالن » أولى المدائن التى استولى عليها « رولاند » فى أسبانيا، وعندما طلع النهار كان « جانلون » قد وصل.

٥٤ - كان الامبراطور واقفا، وحوله رولاند وأوليفيير ونم، وكثير غيرهم ملتف حوله، وتحدث جانلون إلى الإمبراطور، وبدأ الحديث قائلا: « إننى أحمل إليك مفاتيح « سرقسطة » وها هى، وسبعة خيول محملة بالذهب، وعشرين من أبناء أكبر سادة أسبانيا، فاحتفظ بهم معك.، واذا لم يكن بينهم أخو الملك مارسيل، فلأنه حاول الهرب فقتل، لكن الملك نفسه سوف يلحق بك، قبل أن ينقضى شهر واحد. سيذهب إلى « أكس » ليقول لك، إنه يعترف بك إمبراطورا عليه » وقال شارل: « شكرا لله، وأما أنت فقد أحسنت خدمتنا » ، ورحل الفرنسيون جميعا فى اتجاه فرنسا.

٥٥ - كان شارلمان قد استولى على كل مدن أسبانيا، وظن أن الحرب قد انتهت، وكان سعيدا، وهو يرى أمامه رولاند ابن أخيه المقدام يسير أمامه، وحوله الرجال يغنون ويضحكون.

أما رجال الملك مارسيل، فقد تقدموا بدورهم خلال الوادى، وكانوا مسلحين، متأهبين للحرب، وتوقفوا فى غابة كبيرة تشرف على أعلى مرتفع فى الجبل، وقدم رجال آخرون من كل أرجاء أسبانيا، وبلغوا فى يوم واحد أربعمائة ألف رجل، يا إلهى! أى تعاسة مخبئة ! إن الفرنسيين لا يعرفون كل ذلك !

٥٦ - ومر النهار، وأظلم الليل، وشارل الإمبراطور الكبير ينام، ويحلم أنه فى الناحية الأخرى من الجبال فى « سيز » وأن سيفه بيده، وأن جانلون يأخذه منه، لكن شارل يواصل النوم ولا يصحو.

٥٧ - ويحلم مرة أخرى أنه فى « اكس لا شابل » وأن دابة تأخذ ذراعه اليمنى بين أسنانها، وأن دواب أخرى تصل، وترتمى على الدابة الأولى أو تتصارع فيما بينها، وأن الفرنسيين يقولون « هذه معركة كبرى ». من سيجهز على من؟ والفرنسيون لا يعرفون، ويواصل شارل النوم ولا يصحو.

- ٩ -

رولاند فى مؤخرة الجيش:

٥٨ - مضى الليل، وطلع النهار، ومر الإمبراطور دون خوف وسط الجيش، حتى وصل أمام مرتفعات الجبال، وقال: « أيها السادة.. هل ترون هذه الممرات الضيقة، أختاروا من سيحرس مؤخرة الجيش »، وأجاب جانلون: « إنه رولاند ابنى، فليس هناك أحد يكافئه شجاعة »، وسمعه الإمبراطور، ونظر إليه، ثم قال: « ليس رأيك حسنا.. ومن سيكون طليعة الجيش ؟ » وأجاب جانلون « أوجبى الدنماركى، فليس هناك من هو أفضل منه لهذا المقام ».

٥٩ - وسمع رولاند فقال: « يا أبى شكرا لك، لقد اخترتنى لأحمى الجيش، وأنا أعدك أن شارل الكبير إمبراطور فرنسا، لن يفقد حصانا واحدا، إلا ودافعت عنه ».

وأجاب جانلون: « لقد نطقت بالحقيقة، وأنا أعلم ذلك ».

٦٠، ٦١ - وقال رولاند: « لكننى أعلم أيضا يا جانلون، ماذا تريد من وراء اختيارك « لى ». وأمسك الإمبراطور برأسه المطرق بين يديه، ثم مر بأصابعه خلال شعر اللحية الطويل الأبيض، ومرت برأسه أحلام الليلة الماضية.

٦٢ - وعندئذ تقدم « نم » وقال للملك: « هل سمعت.. إن رولاند سعيد لأنه اختير ليحمى المؤخرة، ولن يتنازل عن موضعه أبدا لأحد، وعليك فقط أن تختار له الرجال الشجعان الذين يساعدونه ».

٦٣ - وقال الإمبراطور لابن أخيه: أيها السيد الجميل، يا ابن أخى، أنت تعلم أنه ينبغى أن يكون معك نصف الجيش،

رولاند : سآخذ معى فقط عشرين ألفا، وما داموا فرنسيين فإنهم يكفوننى، تقدم أنت فاعبر الجبل، وما دمت أنا حيا فلا تخف من أحد.

٦٤ - وصعد رولاند فوق حصانه الضخم، وجاء أوليفيير ليقف خلفه، وجاءت كوكبة من أشهر الفرسان، فالتفوا حوله، وقال تربان القسيس: باسم الرب سأذهب ، وقال جوتيير: وأنا أيضا سأذهب معه، فإن رولاند سيدى.

واختاروا عشرين ألف رجل.

٦٥ - نادى رولاند على جوتيير قائلا: خذ معك ألف فرنسى، من فرنسا بلادنا، واعل قمة الجبل، فالإمبراطور ينبغى ألا يفقد أى رجل ممن هم بصحبته، وفى نفس اليوم. كان على جوتيير، أن يقاتل ضد الملك « المارس » ملك بلاد « بلفرن ».

- ١٠ -

الامبراطور حزين:

٦٦ - الجبال عالية والصخور تصعد نحو السماء، والأودية سوداء، والفرنسيون يعبرونها بمشقة بالغة، والأحجار تنزلق من تحت أقدامهم، ويسمعون صوت الجيش المتحرك من بعد شديد.

وعندما دخل رجال شارلمان إلى فرنسا، ورأوا « جاسكونى » تذكروا ديارهم وأولادهم وزوجاتهم، لكن « شارل » كان حزينا، فلقد ترك فى الأودية السوداء لبلاد الأسبان، ابن أخيه الذى يحبه كثيرا.

٦٧ - لقد ترك كذلك فى أسبانيا، نقباءه الاثنى عشر، أشهر الشجعان فى جيشه، وعشرين ألف فرنسى لا يخافون من الموت، لكنه واصل المسير نحو فرنسا،

ولم تغلبه مخاوفه، ولم يظهر أفكاره للآخرين، وكان « نم » إلى جانبه، فقال: « أشعر أنك حزين » وأجاب شارل: « لم يكن ينبغى أن أقول، ولكننى هذه الليلة، رأيت فى الحلم جانلون، يأخذ سيفى، يريد أن يكسره، وها هو قد وضع ابن أخى فى مؤخرة الجيش، يا إلهى ! أى كارثة لو فقدته ! إننى لن أجد أبدا رجلا آخر فى شجاعته ».

٦٨ – كان شارلمان حزينا، وكان كل الفرنسيين يعرفون السبب، وكلهم يخاف على رولاند، وأخذوا ينظرون إلى سيف جانلون ومعطفه وخيوله المحملة !

- ١١ -

جيش مارسيل يستعد :

٦٩ – أحضر مارسيل كل قواته فى يوم واحد، أربعمائة ألف رجل ، يلتفون حوله، ومضى بأقصى سرعته نحو رونسيفو Roncevaux (وهو الممر الذى ينبغى أن يجتاز رولاند الجبل من خلاله) ورأى من بعيد أعلام الفرنسيين.

وتقدم ابن أخى مارسيل على حصان، وقال لعمه ضاحكا « أيها الملك الكبير ، إننى فى خدمتك منذ زمن طويل، ولم أسألك أبدا شيئا .. اسمح لى أن أكون أول من يضرب رولاند » قال عمه « تستطيع أن تكون ».

٧٠ – عندئذ قال ابن أخى مارسيل: « اختر إذن اثنى عشر نقيبا من أحسن الشجعان، وسوف أنازل معهم نقباءهم الاثنى عشر ».

وقال « فالسارون » أخو الملك: « يا ابن أخى، سنذهب أنا وأنت، وسنقاتل ضد رجال شارل، وسنهزمهم ! »

٧١ – وتقدم الملك « كورساليس » منتصبا وشجاعا كسيفه، ومن بعده جاء « ماليديمس البريجونى » الذى يعدو أسرع من فرس، وصاح: وأنا أيضا سوف أذهب إلى « رونسيفو » وإذا لقيت رولاند فسأعرف كيف أقتله.

٧٢ - وجاد سيدمن مدينة « بلاجير » وكان ضخما ومهيبا، عندما يعتلى فرسه ويلبس عدته، وكانت شجاعته معروفة فى أسبانيا كلها، وقال: لو لقيت رولاند فسيلقى الموت، وسأقتل كذلك أوليفيير والنقباء الاثنى عشر، وكل الفرنسيين، إن شارل رجل عجوز، وإذا هلك هؤلاء فلن يعود مرة أخرى إلى أسبانيا.

٧٣ - وقال « موريان » لمارسيل: لقد قدمت لك مع عشرين ألف رجل، وسوف أتولى أنا قتل رولاند، ولن يتوقف بكاء « شارل » عليه.

٧٤ - وها هو « تارجيس » يقف أمام مارسيل مع آخرين، ويقول: لا تخف فأنا أيضا سأقاتل فى « رونسيفو »، انظر إلى سيفى، إنه جميل وطويل، وسوف أجربه ضد سيف « رولاند » الذى يسمى « درندال ».

٧٥ - وصاح « إسكريميز » فى وسط رجاله: « وأنا أيضا سأذهب، وسيموت أوليفيير مع « رولاند » وكل الفرنسيين من حولهما سيسقطون، ولن يصبح شارل إلا رجلا عجوزا، ولن يعود الفرنسيون إلى أسبانيا، ولن تروا الحرب طيلة حياتكم.

٧٦ - ويرى مارسيل من بعيد « إسترجون » و « إسترامارى » صديقه، فيصيح بهما: أقبلا أنتما الاثنان، فسوف تكونان مع الآخرين فوق مضيق الجبل. ويجيبان: نحن رهن أمرك، سوف تصير سيوفنا حمراء من دماء الفرنسيين، سوف نأتى بالإمبراطور ذاته.

٧٧ - ويصل على عجل أمير إشبيلية « مارجارى » وهو شديد البهاء، لدرجة أن كل النساء يحببنه ويبتسمن عندما يرينه، وعندما رأى الملك هتف به: « لا تخف فسوف يموت « رولاند » ولن يستطيع لا أوليفيير ولا النقباء الاثنا عشر، أن يحفظوا عليه حياته، أترى سيفى، لسوف يصير أحمر من دم « رولاند »، أما شارل العجوز، ذو اللحية الطويلة البيضاء، فسيبكى حتى الموت، وقبل أن ينقضى عام واحد، سوف تكون فرنسا كلها لنا وسنحط الرحال فى « سان دينيس » فى باريس.

٧٨ – أما « شرنبل » فإن شعره الطويل، يتدلى حتى الأرض، وهو شديد القوة، يستطيع أن يحمل حصانا على ظهره، وفى بلاده لا تطلع الشمس، ولا تنمو الأشجار، ولا يسقط المطر، وكل الحجارة سوداء.... سيفه الطويل فى يده، ويصيح وهو يرفعه: هذا السيف دون سواه، هو الذى سيقهر « درندال » (سيف رولاند).

على هذه الكلمات. استعد مائة ألف رجل للذهاب إلى الجبال، وركبوا خيولهم.

- ١٢ -

رولاند... انفخ فى البوق !

٧٩ – كانت السماء صافية، والشمس متوهجة، والفرنسيون يسمعون من على بعد شديد، أغنيات فى أودية الجبال، وقال أوليفيير: « أعتقد يا صديقى أن هناك معركة ستدور رحاها » وأجاب « رولاند »: إذا كان الله يريدها لنا فستأتى، وسوف نقاتلها هنا من أجل إمبراطورنا، ففى سبيله لا أخاف سيفا ولا رمحا ولا موتا، فلنستعد لنلقى الضربة بالضربة ».

٨٠ – صعد أوليفيير على صخرة عالية، فرأى جيش مارسيل يتقدم من خلال الوادى فهتف برفيقه رولاند: « هل ترى قادما نحونا من الجانب الأسبانى، خيولا ورجالا وسيوفا كثيرة ! إن الفرنسيين سوف يهلكون، وجانلون كان يعرف هذا، وهو الذى أرسلنا إلى هنا.

وأجاب رولاند: لا تتكلم هكذا يا صديقى أوليفيير عن جانلون. إنه زوج أمى، ولا أستطيع أن أسمع أحدا يتحدث عنه بالسوء.

٨١ – صعد أوليفيير على صخرة عالية، ومنها كان يرى أرض أسبانيا، ورجال مارسيل، وكانت أشعة الشمس تنعكس على السيوف فلا يستطيع أن يصوب نظره فى اتجاهها ولا أن يعرف كم تكون هى. وهبط بأقصى سرعته، وقص على الفرنسيين ما رأى.

٨٢ – لقد رأيت جنود مارسيل، ولم ير إنسان على الأرض قط جمعا كالذى رأيت، إنهم يتجاوزون المائة ألف، وستشهدون معركة لم تروا لها مثيلامن قبل. وقال الفرنسيون: شقى من يفر من هذه الموقعة، سنقاتل حتى الموت.

٨٣ – أوليفيير: « إنهم كثيرون، ونحن ـ الفرنسيين، ـ قلة، رولاند يا صديقى، انفخ إذن فى بوقك، ولسوف يسمعه شارل والجيش ويعودون ».

رولاند: « لن أنفخ فى البوق، ولن أدعو أحدا لنجدتى، إن الأعداء قادمون هنا، ليلاقوا حظهم السيئ ».

٨٤ – أوليفيير: يا رفيقى رولاند.. انفخ فى البوق، وسوف يعود شارل، وسنبقى أحياء ». وقال رولاند: لن أطلب العون أبدا، سأضرب بسيفى الصارم، وسيسقط كل أعدائنا صرعى.

٨٥ – أوليفيير: يا صديقى رولاند، صدقنى.. من الأفضل أن تنفخ فى البوق.

رولاند: وحق إلهى، لم يلجئنى امرؤ أبدا إلى طلب النجدة، ولن يستطيع أحد أن يقول يوما، إن رولاند كان خائفا، وفى المعركة، سوف أضرب ألفا وسبعمائة ضربة، وسترون الدم يخضب سيفى، وكل الفرنسيين شجعان مثلى، وسيفعلون كما أفعل، وسيموت أهل أسبانيا.

٨٦ – أوليفيير: إن الأعداء يغطون الوديان والمرتفعات، ونحن قليلون جدا.. انفخ البوق ولن يستطيع أحد أن يقول، إن الحق لم يكن معك.

رولاند: كلما زاد عددهم، زاد سرورى، وكلما ازداد ضربنا، ازداد حب الإمبراطور لنا، وإننى أفضل أن أموت، عن أن أطلب العون.

٨٧ – كان رولاند شجاعا، وكان أوليفيير شجاعا وحكيما أيضا، وقال لرولاند.. أترى كم عددهم، لقد وصلوا فوق رءوسنا وشارل الآن أصبح بعيدا، وأنت لم ترد أن تنفخ فى البوق، ولو كان الإمبراطور هنا، لما هاجمنا الأعداء،

وهذه هى المرة الأخيرة التى نشترك معا فيها فى حماية المؤخرة: وأجاب رولاند: « الشجاعة... سيكون لنا النصر »

٨٨ – أضاف رولاند: إن الإمبـراطور تركنا نحن الفـرنسـيين عشـرين ألفا من خيـرة الرجـال، وهو يعلم أنهم جميـعا شـجعـان، وإذا مت، فإن الناس سيـقـولون: لقـد أحسن استخدام السيف الذى كان يحمله، بطريقة لا مزيد عليها فى الحسن.

٨٩ – ودعا القسيس « ثربان » بدوره الفرنسيين، قائلا: أيها السادة، لقد تركنا شارل هنا، ومن أجل إمبراطورنا، ينبغى أن نضحى بأرواحنا، وأمامكم معركة، فكونوا واثقـين من أنفسكم، إنكم ترون الأعـداء ، لكن الله مـعكم، وإذا مـتم فـسـيـأخـذكم قريبا منه.

٩٠ – تسلح الفرنسيون للمعركة، ودعا رولاند مرة أخرى أوليفيير: «يا صديقى إن جانلون باعنا بالذهب والفضة، وسوف ندفع ثمن ما أخذ بضربات السيوف ! »

٩١ – صعد رولاند فوق فرسه الكبير، وكان مهيبا فى عدته، وأخذ بيده اليمنى رمحـا، وابتسم وهو يفكر فى الموقـعة، وخلفـه كان يقف صـديقـه، وأمـامـه الأعداء يتقـدمون، وقال للفـرنسيين: أيهـا السادة، هذا المسـاء، سوف نغنم من الأسلحة ما لم تغنمه إمبراطورية فرنسا أقط.. وفى هذه اللحظة بدأت الموقعة.

- ١٣ -

الموقعة الأولى

٩٣ – جـرى « أبروت » ابن أخى مـارسيل نحـو الفـرنسـيين صائحـا: لقـد باعكم جانلون وإمبراطوركم مجنون إذ يترك قلة من الرجال خلفه، ستموتون جميعا.

وإذ سـمعـه رولاند، همـز حصـانه فى اتجـاهه، وضـربه بكل قوته، فـحطم رمحـه الدرع وكسـر العـدة، واختـرق الصـدر، ووقع « أبروت » صـريعـا، تحت أقدام فـرسـه، وقـال رولاند: لا.. يا ابن الكلب، شـارل ليس مـجنونا، وهو لم يخطئ أبدا، وكـان مـعـه الحق فى أن يتركنا نحمى مؤخرة الفرنسيين، وأول القتلى لم يكن من بيننا !

٩٤ - وتقدم « فالسرون » أخو الملك مارسيل ، ولم يكن فى الرجال من هو أقوى وأبهى منه ، كان رأسه عريضا جدا ، لدرجة أن المسافة بين عينيه كانت تبلغ نصف قدم ، وعندما رأي ابن أخيه ملقى على الأرض ، ارتفع غضبه ، وصاح : « فى هذا اليوم ، ستفقد فرنسا جيشها ، وكان أوليفيير فى انتظاره ، فحرك مهمزه الذهبى ، وطعن بالرمح « فالسرون » فتطاير الدرع قطعا ، وتكسرت العدة ، ووقع « فالسرون » على الأرض ميتا .

٩٥ - وصاح « كورسا بلكس » أحد ملوك أفريقيا برجاله: انظروا، إن الفرنسيين قليلون، ولن يستطيع شارل أن ينقذ منهم أحدا، وسوف يموتون عن آخرهم ».. ودون انتظار، وثب « تربان » عليه، ولم يستطع الدرع أن يوقف ضربة الرمح القوية، رمح القسيس، الذى لمس الصدر، ودفعه « تربان » ولف لفة، ألقى بعدها بالرجل على الأرض ميتا، وقال: يا ابن الكلب.. حتى أنت، تهذى بهذا الكلام ! إن شارل سيدى، يستطيع دائما، أن ينقذنا.

٩٦ - وها هو « جيران » يضرب « مالبريمى البريجانى » ولا يغنى درع هذا السيد عنه شيئا ضد ضربة الرمح الفرنسى، فينفتح الدرع، وينفتح الجسد على أثره.

٩٧ - ويثب « جيرير » ضد أحد فرسان الأعداء، و « سامسون » ضد فارس آخر فيفتحان قلبيهما، ويلقيان بهما إلى الأرض صريعين.

٩٨ ، ٩٩ - أما « أنسيى » فقد هجم على « تراجى » وطعنه طعنة بالرمح ، ألقت به على بعد عشرة أمتار . عندما لاحظ « رولاند » هذه الضربات والطعنات قال : « هكذا ينبغى أن يكون الضرب ».

١٠٠ ، ١٠١ -ثم حميت المعركة، الخيول تجرى، والأسلحة تصطك، والرماح تتكسر، والدروع تسقط، والعدد تتطاير، وتردد الصخور أصداء كل هذا الضجيج، ويقتل الفرنسيون فى كل ضربة، ولم يبق من نقباء مارسيل الاثنى عشر إلا اثنان هما « شرنبل » و « ومارجارى ».

١٠٢ ، ١٠٣- كان « مارجارى » شجاعا وقويا . وهاجم أوليفيير، وحطم درعه، وضرب برمحه عدته.. يا إلهى.. هل مات ؟ لا إن الرمح تكسر، وأوليفيير ثابت فى موقعه « ومارجارى » يواصل، ويأتى الى جانب أوليفيير، معاونوه فى السلاح.

١٠٤ - الآن يتقاتل كل الفرسان فى وقت واحد، فى خمسة عشر موقعة، ورولاند حطم درعه، بينما سيفه الشهير « ديرندال » يلمع فى يده، ويضرب به « شرنبل » فيفتخ رأسه، ويمر السيف بين العينين، ويعبر الصدر والبطن، ويشطر الرجل شطرين، ويقطع السرج ويجتاز الفرس فيسحق عظامه، ويلقى بالرجل والفرس، كلاهما على الآخر، ويصيح رولاند « لقد انتهت المعارك بالنسبة لهما ».

١٠٥ - رولاند ينتقل من فارس إلى آخر، و « درندال » فى يده، وهو ملك الموقعة، يلقى بالقتلى بعد القتلى، والدماء الحمراء تسيل مثل الماء، فكم ضرب من وجوه وفتح من صدور، وعبر خلال أجساد، حتى إن وجه رولاند، وأصابع يديه، وعنق حصانه قد أصبحت جميعا فى حمرة الدم، وكان أوليفيير كذلك أحمر من الوجه إلى القدم، وكان بين الفرنسيين الذين يضربون، ويضربون، نقباؤهم الاثنا عشر، ما زالوا يقاتلون.

١٠٦ - وتحطم رمح أوليفيير بدوره، وبقطعة صغيرة بقيت منه فى يده، هجم على أحد الأعداء ففقأ عينيه، ثم صرع « تراجى » و « إسترجوا ».

وسأل أوليفيير رولاند: ماذا تصنع يا رفيقى بعد تحطم الرمح، وأجاب رولاند: فى معركة كهذه، ينبغى الضرب بالسيف. أين سيفك « هوتكلير »؟

قال أليفيير: كان لدى كثير من العمل، ولم أجد الوقت لأحمله.

١٠٩ - وتحمى المعركة شيئا فشيئا، فهذا يهاجم وذلك يدافع.. كم من رماح تحطمت ! ومن رجال من خيرة الفرسيين قتلوا ! ولن يروا أمهاتهم ولا زوجاتهم، ولا أولئك الذين ينتظرونهم فى فرنسا، وسوف يبكى شارل الكبير، ويعود، ولكن ما الفائدة، سوف يجدهم جميعا صرعى، ولقد أساء جانلون خدمة إمبراطوره فى

« سرقسطة » وباع رولاند، وصديقه أوليفيير، والنقباء الاثنى عشر، وآلافا من أبناء فرنسا، وذات يوم، سيحمل إلى « أكس » ليفقد الحياة بدوره.

١١٠ - وتستمر المعركة، ورولاند يقاتل وأوليفيير وكذاك القس تريان والنقباء الاثنا عشر وليس هناك فرنسى واحد لا يشترك فى القتال والأعداء يموتون بالآلاف.

وفى فرنسا أمطرت السماء حجارة، ولم ير أحد مثيلا للبرق الذى حدث، ولا للرعد الذى أعقبه، وكانت الصخور تتدحرج فى الأودية، ولم يبق هناك حائط إلا وتصدع، وأظلمت الدنيا فى وضح النهار، وقال الناس: « هذه نهاية العالم » لا.. لم تكن تلك نهاية العالم، ولكنها كانت تعاسة كبرى.. كانت موت رولاند.

- ١٤ -

الجيش الكبير يهاجم:

١١١ - كان الفرنسيون يستبسلون فى القتال، والأعداء يموتون بالآلاف، ومن بين مائة ألف لم ينج إلا ألفان، وقال القس: « إن رجالنا شجعان، وليس هناك تحت قبة السماء أفضل من فرساننا » لكن فى هذه اللحظة تقدم الجيش الكبير لمارسيل.

١١٢ - كان مارسيل قد كون جيشه الكبير من عشرين جيشا، وكانت العدد والرماح والسيوف اللامعة وسبعة آلاف رجل ينفخون الأبواق.

وقال رولاند: يا أخى وصديقى أوليفيير، إن جانلون أراد لنا الموت، وينبغى أن يعرف الإمبراطور، إن المعركة ستكون قاسية، فلم ير أحد من قبل مثيلا من الرجال لما نرى، وسوف أقاتل بسيفى « ديرندال » وأنت يا صديقى قاتل بسيفك «هوتكلير»، فلنقاتل بسيفينا الصارمين، فلطالما حملناهما عبر كثير من البلاد، وبهما كسبنا كثيرا من المعارك، ولا ينبغى أن ندع لأحد فرصة الحديث عنهما بالسوء يوما».

١١٣ - ويرى مارسيل قتلاه، ويدفع بجيوشه العشرين، وفى مقدمة الجيوش الفارس « أبسم » وهو يحب الموت أكثر من حبه للذهب، ولم ير قط لاعبا أو ضاحكا، لكنه شجاع مقدام، من أجل هذا يحبه الملك مارسيل.

١١٤ - وتأهب « القس » للقائه، وصعد فوق صهوة جواد كان قد استولى عليه من ملك قتله فى معركة بالدنمارك، وكان الفرس طويلا عريضا ضخما، ولم تكن هناك دابة تعادله قوة أو سرعة، وبكل قوته ضرب القس، درع « أبسم » المغطى بالذهب فتحطم الدرع، واخترق الرمح الجسد، وألقى به ميتا على الأرض.

وقال الجميع: « إن ذلك القسيس شجاع ! »

ونظر الفرنسيون حولهم، فرأوا آلافا من الأعداء، وآخرين لا ينقطع وصولهم، وأصبحوا الآن مهاجمين من كل الجهات، وكان عليهم فى كل لحظة أن يهتفوا برولاند أو أوليفيير أو النقباء الاثنى عشر للاستغاثة والدفاع، وهتف فيهم القس: « أشرف أن نموت مقاتلين، من أن نموت هاربين، إن الله ينظر إليكم وسيكافئكم » وهتف الفرنسيون جميعا بصيحة الحرب.

١١٦ - وتقدم « كلير موران » أحد كبار سادة سرقسطة، وهو الذى أهدى السيف إلى جانلون وعانقه، فطعن « إنجليبر » طعنة اخترقت صدره، ووقع ميتا، ونظر الفرنسيون بعضهم إلى بعض، وقالوا؟ أى شجاع فقدناه ! »

١١٧ - وقال أوليفيير: يجب أن نثأر لأنجليبر. وهمز حصانه بالمهماز الذهبى، ورفع سيفه المخضب بالدم عاليا، وهجم على « كلير موران » فشقه السيف ومات، وبعدها قتل أوليفيير، « ألفاين » وقطع رأس « أسكابادى » وألقى بسبعة رجال على الأرض » وعندما لاحظ ذلك رولاند، قال: بمثل هذه الضربات يحبنا « شارل » كثيرا.

١٢٣ - لكن « جراندوان » ابن ملك « كابدوس » قتل ستة من الرجال، ورأى رولاند أن رجاله يفقدون شجاعتهم، فركب فرسه وصاح: سوف يدفع الأعداء ثمن هذا غاليا، ثم قال: أريد أشجع فارسين بينكم.

١٢٤ - كان « جرانداون » شجاعا .. ولكنه « رولاند » الذى يواجهه، ولم يكن قط قد رآه، ولكنه عرفه من عينيه المخيفتين، وعرف الخوف للمرة الأولى فى حياته وأحس بالرغبة فى الهرب، ولكن فات أوان الهرب، فقد وثب « رولاند » عليه، ومرق سيفه « ديراندل » من رأس الرجل إلى بطن الفرس، ومات كلاهما، وسعد الفرنسيون.

١٢٥ - واستمر قتال الفرنسيين.. يا إلهى.. أية معركة تلك ! إنهم يقطعون أيديا وأكفا ويسقطون رءوسا وأذرعا، وقد احمر العشب، والأعداء يصيحون: « النجدة يا مارسيل ».

١٢٦ - أو ! كان لابد أن ترى العين كثيرا من الجرحى، والقتلى والدماء، إنهم جميعا ملقون هنا .. هؤلاء الشجعان.. مكدسون بعضهم فوق بعض، وجوههم متجهة إلى السماء أو مغروسة فى الأرض. ولم يعد رجال مارسيل بمستطعين سماع أنين الجرحى، ورؤية الموتى، فركبهم الخوف والهرب، وتبعهم الفرنسيون.

- ١٥ -

صيحة البوق:

١٢٧ - ووصل جيش جديد.. لكن رولاند، وأوليفبير وتريان ما يزالون يحاربون، كم من الأعداء قتلوا؟ لا يستطيع أحد أن يعد، فخلال ساعات طويلة لم يشعر هؤلاء الرجال الثلاثة بالتعب، ولكن فى النهاية ، ثقلت أذرعهم، ومات الفرسان الذين كانوا يعاونونهم، ولم يبق معهم أكثر من ستين فارسا.

١٢٨ - أحصاهم « رولاند » ونادى أوليفيير: أيها السيد العظيم... ماذا ترى؟ هأنتذا ترى كثيرا من الرجال الشجعان قد ماتوا، ولسوف تفتقدهم كثيرا فرنسا الجميلة! أو ! شارل يا إمبراطورى وصديقى، ليتك كنت معنا ! لكن، كيف نخبره أننا فى معركة قاسية كتلك؟ ولم يرد أوليفيير.

١٢٩ – قال رولاند: « سأنفخ فى البوق، وسوف يسمعنى « شارل » ويعود. وقال أوليفيير: سيقال إنك خفت، وماذا سيظن بأصدقائك ويقال عنهم؟، عندما طلبت منك أن تنفخ فى البوق، لم تستمع إلى، فإذا فعلت الأن، فلن يكون هذا رأيى... لكن ذراعيك مخضبتان بالدماء !

ـ نعم.. لقد أصبت إصابة شديدة ..

١٣٠ – وقال رولاند مرة أخرى: « إن المعركة قاسية، وسأنفخ فى البوق، وسيسمعنى شارل، فهو ليس بعيدا عنا »... وقال أوليفبير: عندما طلبت منك أن تفعل ذلك يا صديقى، رفضت، ولم يعلم الإمبراطور شيئا عما حدث، وواصل المسير نحو فرنسا، وهأنتذا ترى كل الذين يرقدون حولنا، وهم بالطبع أموات ! وحق لحيتى، لئن خرجت من هذا المكان حيا، لن تكون أختى على الإطلاق زوجتك.

١٣١ – رولاند: لماذا تغضب منى؟ وأجاب أوليفبير: يا صديقى يمكن أن يكون المرء شجاعا دون أن يكون مجنونا، وكل هؤلاء الفرنسيين لن يخدموا بعد اليوم شارل الكبير، ولو أنك استمعت إلى لكانوا على قيد الحياة الآن ! وكان يمكن أن نكسب المعركة وأن نقتل الملك مارسيل، لكن اللحظة الآن متأخرة، سيسمعك شارل وسيعود ليجدنا موتى.. هذا هو يومنا الأخير.. وماذا سيقال عن فرنسا؟

١٣٢ – وسمعهما القسيس، وأقبل نحوهما: رولاند وأوليفيير، النفخ فى البوق لن ينقذنا، ومع ذلك ينبغى أن نفعله، سوف يعود الإمبراطور ليثأر لنا، لا ينبغى أن يعود الأعداء إلى ديارهم منتصرين، ينبغى ألا تأكل الكلاب لحومنا، ينبغى أن نجد من يدفننا.

١٣٣ – وأخذ « رولاند » البوق، ونفخ فيه، كان ينفخ بأقوى ما يستطيع، لدرجة أن داخله كان يتمزق، وأن الدم كان يسيل من فمه.

شارلمان يسمع....

١٣٤ - فى الوادى المطل على أبواب فرنسا، يسمع شارلمان وفرسانه « هذا هو بوق رولاند » لم يكن لينفخ فيه، إلا إذا كانت هنالك موقعة. قال الامبراطور.

وأجاب جانلون: ليست هنالك موقعة.. إنك شيخ مجرب، وقد شاب رأسك كله. فلا تفكر كالأطفال، إنك تعرف « رولاند » وهو يطلب النجدة، ولقد استولى يوما على « نابولى » دون أوامرك، ولكى لا تعرف شيئا، غسل العشب من الدماء، فهذا كان يلعب بالبوق، فربما لأنه يطارد أرنبا بريا.. ومن فى الدنيا أصيب بالجنون لكى يهاجم رولاند؟ إنه ملك كل المواقع، وعندما يصل، يهرب الأعداء، واصل السير إذن، فليس هناك داع للتوقف، فما زالت فرنسا بعيدة ».

١٣٥ - كان فم « رولاند » مليئا بالدم، ومع ذلك كان يشعر بأنه فى تمام قوته، وكان شارل، والفرنسيون يسمعون، وقال الإمبراطور « إن النفخ فى البوق قد طال ».

١٣٦ - عندئذ أنزل كل الفرنسيين من على خيولهم، ولبسوا عدة الحرب، وصعدوا الخيول، وتناولوا رماحهم وسيوفهم، وقال كل منهم للآخر: أية موقعة رائعة، تلك التى سنخوضها مع رولاند ! ولم يكونوا يعرفون، أن الأوان قد فات.

١٣٧ - ويتقدم النهار، وتتلألأ الشمس، وتحت أشعتها تتلألأ ملابس الحرب أيضا، والإمبراطور يتقدم الجميع، ويأمر طباخيه بأن يقبضوا على جانلون قائلا: « خذوه عندكم كما ينبغى أن يؤخذ عدو « رولاند ». وعندئذ جذبوه، وضربوه وربطوه على أردأ حصان فى الجيش. وظل هكذا حتى « أكس ».

١٣٨ - الجبال عالية، والأودية سوداء، والماء يندفع بقوة، وفى مقدمة الجيش وفى مؤخرته، تتجاوب كل الأبواق مع بوق « رولاند »، ويتقدم « شارل » مليئا بالغضب، وتبعه الفرنسيون مقطبى الجباه، ترى هل يصلون قبل فوات الأوان؟

١٣٩ – الغضب فى القلب، والإمبراطور شارل يتقدم، ولحيته الطويلة البيضاء تتطاير على جانبى وجهه، وكل الفرسان والسادة، يودون لو كانوا الآن بجانب رولاند.. ولم يعد هناك وقت ! لكن أى رجال هؤلاء ! يا إلهى هؤلاء الستون الذين ما يزالون يقاتلون معه، فلم يكن أبدا لدى ملك أو إمبراطور رجال فى شجاعتهم.

– ١٧ –

موت أوليفيير:

١٤٠ – نظر رولاند حواليه، فلم ير إلا الموتى، فبكى وقال: ليرفعكم الله إليه، لم تشهد الدنيا فرسانا أشجع منكم، لطالما اتبعتمونى، ولطالما خدمتم إمبراطورنا، لقد قدمتم إليه كثيرا من البلدان، إن عيونكم لن تقع بعد اليوم على أرض فرنسا الجميلة، إنكم موتى، وهأنذا عاجز عن أدافع عنكم أو عن أساعدكم، وإذا لم يقتلنى الأعداء فسأموت وراءكم، لكن ينبغى أن نواصل القتال، أوليفيير وأنا .

١٤١ – واستدار رولاند نحو المعركة، كان « ديرندال » الثقيل، خفيفا فى يده ، وقتل به أربعة وعشرين من السادة، ولم يبلغ رجل من الثأر، مابلغه به، وكما يهرب الأرنب البرى أمام الكلب، كان العدو يفر من أمامه، ولم يستطع القس أن يمنع نفسه من القول: « هكذا ينبغى أن يكون القتال.. وليت كل من حمل سلاحا جيدا، أو امتطى صهوة حصان أصيل ، قاتل كما قاتلت ».

١٤٢ – عندما يعلم المرء أن العدو سيقاتل حتى النهاية، يعلم كيف يشتد دفاعه، ولم يفكر واحد من الفرنسيين فى الهرب، ولقد كان على الملك « مارسيل » أن يقاتل بنفسه، ولقد أبدى شجاعة حقيقية، لقد وثب بفرسه على « بافن » أمير مقاطعة « ديجون وبون » وحطم درعه وعدته وألقى به على الأرض صريعا، ثم قتل بعده « إيفود » و « إيفوار » و « جيرار دى روسيون »، وعندئذ جرى رولاند نحوه، وبضربة سيفه الأولى، أطار كفه اليمنى، وجاء « جيرفالو » ابن مارسيل، لنجدة أبيه ، فواصل رولاند، وشج رأسه، وعندئذ صاح الأعداء.. يا لله.. فلنثأر، إن شارل لم

يرسل لنا رجالا كسائر البشر، إن علينا أن نقتل الواحد منهم مرتين، ومع هذه الكلمات، جرى مائة ألف رجل نحو الجبل، وتبعهم رولاند للحظة.

١٤٣ - لكن من خلال الوادى، وصل آخر جيش من جيوش مارسيل العشرين، يقوده « مارجانيس » ملك قرطاجنة وأثيوبيا، رجاله عمالقة وهم ثابتون على خيولهم، وعندما رآهم رولاند مقبلين، استدار نحو « تربان » ومن بقى معه من الفرنسيين، وقال لهم.. ليست أمامنا لحظات كثيرة نحياها، فلنبع حياتنا بثمن غال، اضربوا أيها السادة مع بقايا سيوفكم المحطمة، ففرنسا تحب الشجعان، وشارلمان سيرى أرض المعركة، وينبغى أن نقتل من الأعداء ، خمسة عشر، فى مقابل كل فرنسى يموت.

١٤٤ - وقال رولاند « إن لحظة الموت قادمة اليوم، وأنا أعلم هذا، وفى انتظارها ينبغى أن نقاتل. ووثب أوليفبير وبقية السادة بخيولهم إلى الأمام.

١٤٥ - وصاح الأفارقة: « انظروا إلى القلة الباقية من الفرنسيين... الله أكبر» وفى المعركة كان « مارجانيس » وراء أوليفبير، فطعنه بالرمح فى ظهره، فاخترق الرمح الصدر، وصاح الأفريقى.. لقد تركتم إمبراطوركم فى الصحراء لحتفكم، ولسوف أنتقم منكم لكل قتلانا ».

١٤٦ - وأحس أوليفبير أنه تلقى طعنة الموت، لكن كانت ما تزال لديه القوة ليرفع سيفه، ويهوى به على رأس عدوه، فيشجه حتى الأسنان، ويقول: « أنت على الأقل.. لن تعود إلى أفريقيا، لكى تقول لنسائك، إننى قتلت فرنسيا ! ».

١٤٧ - وأحس أوليفبير بالموت، فصاح صيحة الحرب، ودعا صديقه رولاند: « أيها السيد العظيم.. يا صديقى.. اقترب منى، فإننى أزيد أن أراك قبل الموت ».

١٤٨ - ونظر رولاند إلى أوليفبير، فرأى الدم يسيل من صدره حتى الأرض.. يا إلهى.. أوليفبير.. ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك، إن أحدا لا يعادلك... آه يا بلادى.. أى رجل عظيم فقدت » ودارت الوديان والجبال فى عينيه.

١٤٩ - ها هو رولاند يبكى على فرسه، وأمامه « أوليفبير » وقد تلقى طعنة الموت، وفقد كثيرا من الدماء، حتى انه لم يعد يرى، ولم يتعرف على رولاند، وظن أنه أحد الأعداء، فرفع سيفه مرة أخرى، وأراد أن يهوى به عليه، لكن لم تعد لديه القوة، فسقط السيف من يده، وقال له رولاند بحنو وحب « أيها السيد الجميل.. يا رفيقى وأخى، أتريد أن تقتلنى؟ إننى رولاند الذى يحبك كثيرا.. وقال أوليفبير.. « الآن أسمعك.. لكننى لم أعد أراك، ولست أنت الذى كنت أريد أن أقتله، إنه واحد من الأعداء.. فليكن الله معكم » وأجاب رولاند « ليس بى سوء، وإننى أحبك.. هنا وأمام الله »، وعند هذه الكلمات تعانقا.

١٥٠ - وأحس أوليفيير بالموت قادما، فنزل من حصانه، واستلقى على الأرض، ورفع يديه للسماء ، وصلى له، ولشارل ، ولفرنسا، وقبل كل شىء للرجال المقاتلين ولرولاند صديقه، وتوقف قلبه عن الخفقان، ومات، وبكى رولاند كما لم يبك رجل من قبل.

١٥١ - ورأى رولاند أن صديقه قد مات، وأن فمه ملىء بالتراب، ورفعه بهدوء وقال « يا صديقى.. لقد عشنا معا ليالى وأياما، ولم تسئ إلى يوما، ولم أسئ إليك، وبدونك سوف يكون من الصعب على أن أعيش !»

- ١٨ -

معركة جديدة:

١٥٢ - مات كل الفرنسيين، ولم يبق إلا اثنان بجانب رولاند، القسيس وجوتير، كان جوتير قد عاد وحده من الجبل حيث قتل رجاله، وعند هبوطه إلى الوادى، كان يقول: أيها السيد رولاند.. أين أنت؟ عندما كنت قريبا منى، لم أشعر أبدا بالخوف.. أنا جوتير ابن أخ « درون » العجوز.. إنك كنت تحبنى، لأننى كنت شجاعا، انظر.. لقد تكسر رمحى، ولم تعد لدى درع، ولقد تلقيت عشر ضربات بالسيوف، ولسوف أموت، لكن العدو دفع الثمن غاليا » وعند هذه الكلمات سمعه رولاند وعرفه واندفع بحصانه ناحيته.

١٥٤ – ولم يكن أحد من الثلاثة يريد أن يهرب، لقد ألقى رولاند بعشرين رجلا إلى الأرض، وكان جوتبير والقس ما زالا يقاتلان، لكن كان فى مواجهتهم أربعون ألفا من الأعداء، ولم يعد هناك قتال.. كانوا يلقون على الفرنسيين الحجارة والأسلحة، ومن الضربات الأولى مات جوتير وتربان واخترقت جسمهما، عشرة رماح.

١٥٥ – وكانت ما تزال لدى القس بقية من قوة، فوقف، وأخذ يبحث عن رولاند وعندما رآه قال له: « إن السيد الفرنسى، لابد أن يموت مقاتلا ». فاستل سيفه وعندما وصل شارل، وجد حوله من القتلى مالم يستطع أن يحصيه.

١٥٦ – واصل رولاند القتال، وتكسرت كل الرماح على درعه وخوذته وعدته، لكن الدم يسيل من فمه منذ أن نفخ فى البوق، ورأى كل أصدقائه، موتى، والقس ميتا، فنفخ مرة أخرى فى البوق... ووقف الإمبراطور.. واستمع.. وقال: أيها السادة.. يا لتعاستنا.. إننى أسمع « رولاند » يجود بآخر أنفاسه، لا نريد أن نفقد لحظة، ولكن فلنرد أولا على صيحته » وانطلق ستون ألف فم، ينفخون فى الأبواق، ورددت الجبال ومن بعدها الأودية هذه الصيحات، وسمعها رجال « مارجانيس » وقال بعضهم لبعض: « إن شارل الكبير، سوف يكون هنا بعد لحظات ».

١٥٧ – وقالوا أيضا: « اسمعوا صوت أبواق الفرنسيين.. إذا قدم شارل، فكم منا سيموتون ! وإذا عاش رولاند، فسوف تبدأ الحرب من جديد، وستسقط أسبانيا» وتقدم أربعمائة فارس من أشجعهم وأقواهم نحو رولاند ليجهزوا عليه.

١٥٨ – وعندما رآهم رولاند قادمين، شعر بقوة جديدة تصعد فى دمائه.. وأبدا لن يفر.. وأطلق فرسه نحوهم، ونهض « توربان » من بين الموتى وتبعه، وعندئذ قال الأفارقة بعضهم لبعض.. أيها الأصدقاء.. فلنرحل.. ألم تسمعوا.. إن شارل الإمبراطور الكبير عائد.

١٥٩ – رولاند يحب الشجعان.. وقد قال القس « تربان »: أنت على قدميك وأنا على فرسى، وسأظل بجانبك، فإما أن نَقتل معا، أو نُقتل معا، وما زال سيفى فى يدى ». وقال « تربان »: « إن شارل عائد وسيثأر لنا ».

١٦٠ – وقال الأعداء « لقد حل الشقاء علينا.. أى يوم حزين ذاك ! لقد فقدنا أشجع سادتنا، وشارلمان عائد مع جيشه الكبير، وصياح الفرنسيين، يصل الآن إلى آذاننا ، ونحن لا نستطيع أن نقتل رولاند، فلنلق عليه إذن بأسلحتنا ولنتركه على أرض المعركة » وعندئذ، طارت الرماح والسيوف والأحجار وتحطم درع رولاند، واخترق جسد حصانه أكثر من ثلاثين رمحا، وظل واقفا وحده على الأرض محتميا بعتاده الحصين.

\- ١٩ -

موت « تربان »:

١٦١ – جرى الأعداء نحو أسبانيا، بأسرع ما يستطيعون، ولم يستطع رولاند متابعتهم، كان فرسه قد مات، وكان يستطيع فقط أن يساعد القس، فخلع عنه عدته وأخذه بين ذراعيه، وأنامه برفق على العشب، وقال له « معذرة يا سيدى ينبغى أن أذهب لأتعرف على موتانا، وأضعهم بالقرب منك » وقال القس: « اذهب وعد.. فميدان المعركة أصبح لك ولى.. شكرا لله ».

١٦٢ – ذهب رولاند إلى الوادى وإلى طول الجبل، فوجد حثث « إيفوار، إيفون، وإنجليبر » وأبعد قليلا، فرأى « جران » و « وجيرير » صديقه وبيرنجبير، وأتون، ثم جيرارد العجوز وروسبون، الواحد بعد الآخر، فأخذهم بين ذراعيه، وحملهم ووضعهم أمام القس الذى قال: « فليقبلهم الرب فى سمائه.. وليقبلنى أيضا.. فلن أرى ثانية إمبراطورى ».

١٦٣ – وذهب رولاند مرة أخرى، يبحث عن قتلاه فى أرض المعركة، فوجد أوليفيير رفيقه، وحمله مع كثير من الأسى، نحو القس، وأرقده بجوار الآخرين،

وقال: « أوليفيير.. يا صديقى الجميل.. لم يكن أحد أفضل منك ! من كان يعرف كيف يقاتل أفضل منك؟ من كان يدلى بآراء أكثر حكمة منك؟ » وعندها سقط « رولاند » على الأرض.

١٦٥ – ورأى القس رولاند يجثو على قدميه فاقد الوعى، وأراد أن يبحث له عن شربة ماء، وحاول التقدم بصعوبة، فلقد كان قد فقد كثيرا من الدماء.

١٦٦ – واستعاد رولاند وعيه، ونهض، ونظر فى كل الأرجاء، فلم ير إلا الموتى، وعيون القس التى ظلت مفتوحة عدة لحظات أخرى.

- ٢٠ -

رولاند والسيف:

١٦٨ – أحس « رولاند » أيضا بالموت قادما، كان الدم يسيل من فمه، وصلى لله، كرفاقه، ثم له، وأخذ بوقه فى يد، وسيفه فى اليد الأخرى، وصعد على صخرة ورقد.

١٦٩ – الجبال عالية، وقبة السماء فوقها ضيقة، ورولاند يفقد الوعى من جديد، وأحد الأعداء ينهض من بين الموتى، ويقول: « ها هو قد مات ابن أخى الإمبراطور الكبير » ويحاول أن يأخذ سيفه « ديرندال »

١٧٠ – ويحس رولاند بأن أحدا يسحب سيفه، ويفتح عينيه ويقول: « لست واحدا من رجالى » وبيده الأخرى التى تمسك بالبوق، يستل عينيه ويقول بما بقى فيه من قوة « يا ابن الكلب كيف تسمح لنفسك أن تمسنى؟ ».

١٧١ – ويريد رولاند أن يحطم « ديرندال » لئلا يستطيع أحد أن يأخذه، وينهض ويجد أمامه صخرة، فيضرب عليها عشر ضربات، لكن السيف دائمًا فى يده، لم ينقص من رونقه شىء، ويقول « أو ! « ديرندال » إننى أموت، وقد كسبت بك كثيرا من المعارك، وأخذت كثيرا من الأرض للإمبراطور شارل ذى اللحية البيضاء،

ولن يوجد فى العالم سيف فى بهائك، ويجب ألا تسقط فى يد رجل، ممن يمكن أن يمسهم الخوف ».

١٧٢ - ورأى « رولاند » صخرة أخرى، بدا له أنها أكثر صلابة فراح يضرب، والسيف يصيح، لكن الصخرة انفلقت، وقال رولاند: « أو ! » ديرندال، ما أجملك وأصفاك، وأروع تلألؤك فى الشمس ! بك أعطيت لشارل الإمبراطورية الجميلة، بريتانيا ونورماندى، وإيطاليا وبافاريا، ويورجونيا، والقسطنطينية ، وإنجلترا، أعطيت كثيرا من البلاد للإمبراطور ذى اللحية المزهرة، وإننى لحزين أن أتركك يا سيفى الجميل.. لا .. ينبغى ألا تسقط بين أيد سيئة ! »

١٧٣ - وضرب رولاند الصخرة من جديد، فأوقعها ولم يتكسر السيف، وقال: « ديرندال لا ينبغى أن تقع بين أيد سيئة ».

١٧٤ - وأحس رولاند بالموت يأخذه، وبرأسه يهبط إلى قلبه، فرقد تحت شجرة، وجهه إلى الأرض، وتحته سيفه وبوقه، ورأسه يستدير نحو أسبانيا، كان يريد أن يعلم الجميع أنه مات منتصرا .

١٧٦ - رقد رولاند تحت الشجرة، فى مقدمة كل الفرنسيين، وأدار وجهه نحو أسبانيا ودارت برأسه صورة كل الأراضى التى أخذها لفرنسا الجميلة، وصورة أبطالها، وشارلمان سيده وصلى لله « يا أبانا .. يا من دعوت أليعازر من بين الموتى ستنقذنى أيضا ».

- ٢١ -

عودة شارلمان:

١٧٧ - مات رولاند وصعدت روحه إلى الله، عندما عاد الإمبراطور إلى « رونسيفو » لم يجد موضع قدم، لا تغطيه جثة فرنسى أو عدو، وعندئذ صاح: أين أنت يا ابن أخى الجميل؟ أين القس؟ أين أوليفيير؟ أين جران وجريبير؟ أين أوتون وبرنجبير؟ أين كل الذين أحبهم كثيرا؟ أين من تركتهم هنا؟ ألا أحد يستطيع أن يجيبنى؟ يا إلهى.. ليتنى كنت معهم !.

وحول شارلمان، كان يبكى كل الفرسان.

١٧٨ - لقد بكوا جميعا، بكى كل فرسان فرنسا، بكوا أبناءهم وإخوانهم، وذويهم، وأصدقاءهم، وسادتهم.. وكان أول من تكلم « نم »: « انظروا إلى الإمام، إن العدو ليس بعيدا، فلتصعد خيولنا، ولتثأر لموتانا، وقال شارل: « على رسلكم.. انتظروا لحظة لقد قتلوا أفضل من كان معى ! » ودعا كوكبة من الفرسان، وقال لهم « احرسوا أرض المعركة، ودعوا الموتى، كلا على ما هو عليه، حتى نعود ».

١٧٩ - وأعطى الإمبراطور الأمر بأن ينفخ فى الأبواق، ثم تقدم بشعره الأبيض أمام فرسانه، وأخذ الأعداء يهربون، وعندما حل المساء دعا شارل الله أن يؤخر غروب الشمس.

١٨٠ - النهار يسقط ببطء شديد، والأعداء يمعنون فى الهرب، ولكن نهرا كبيرا يعترضهم، نهر الأبر، وها هم يموتون عن آخرهم.

١٨١ - وعندما رأى شارل كل أعدائه يموتون، نزل من على فرسه، وصلى لله شكرا، ثم قال: لقد تأخر الوقت، وخيولنا مجهدة، وينبغى أن نقضى الليل هنا.

١٨٢ - كان الليل صافيا، وقد نام كل الفرنسيين، حتى الخيول رقدت، وظل شارل وحده مستيقظا، كان قد وضع قريبا منه، سيفه.. « جويوز » وعدته، وكان يفكر فى رولاند وأوليفيير، والنقباء الإثنى عشر، وكثير من الشجعان الفرنسيين، إنهم الأن فى « رونسيفو » يرقدون هم أيضا فى الصحراء على دروعهم، لكنهم موتى...

فى الليل كان شارل وحده مستيقظا، وكان يبكى.

١٨٥ - وعندما نام شارل، حلم بالمعركة، بالرياح والعواصف، وبأشجار تحترق ورماح تتكسر، ورأى فرسانه على وشك النصر، وسمعهم يصيحون « النجدة يا شارل» لكن شارل للمرة الأولى، يعجز عن أن يساعدهم »... ولم يستقيظ شارل.

٢٠٣ - واصل الحلم.. ثم نام حتى الصباح، واستيقظ ليركب حصانه وليستدير نحو « رونسيفو ».

على جثة رولاند:

٢٠٤ - وصل شارلمان إلى « رونسيفو » وعندما رأى من جديد، كثرة الموتى، انفجر باكيا، وقال للفرنسيين: « أيها السادة، اتبعونى، يجب أن أتقدم الجميع، أريد أن أعثر بنفسى على ابن أخى، أنا أعرف أين هو، لقد قال لى يوما وأنا أسمعه: إذا مت بعيدا عن فرنسا، فستجدوننى فى مقدمة رجالى، ورأسى متجه ناحية الأعداء ».

٢٠٥ - ورأى الإمبراطور أن زهر العشب مخضل بالدماء، ورأى الصخر، وتعرف على ضربات « ديرندال » وأبعد من هذا فى اتجاه أرض أسبانيا، ها هو « رولاند ».

٢٠٦ - وأخذ الإمبراطور شارل، رولاند بين ذراعيه، وقال له بهدوء: « فى ذمة الله ! لم تشهد الأرض قط فارسا مثلك، ولن أجد بعد اليوم سيدا مثلك، ولا صديقا مثلك » وكان مائة ألف فرنسى ينظرون ويبكون.

٢٠٨ - وواصل شارل الحديث: « يا صديقى رولاند، سوف أسير إلى فرنسا، عندما أكون فى ليون (العاصمة) سوف يسألوننى: أين رولاند؟ وسوف أقول، إنك مت فى أسبانيا. ولن يمر يوم، دون أن أبكيك، وعندما أكون فى « أكس » سوف يسألنى الفرسان: هل من جديد؟ وسأقول لهم.. لقد مات، مات ابن أخى، ذلك الذى أعطانى كل هذه الأرض... وإذن من سيحفظ تحت طاعتنا السكسون، والمجر والبلغار والرومان، وأهل بالرن وأفريقيا وكاليفرن؟ من سيقود جيوشى، وقد مات من كان يتقدمها؟ أو ! بدونه لا أريد أيضا أن أعيش ! يا صديقى رولاند.. ليكن الله بجانبك ! ويا فرسانى، يا من متم من أجلى، إننى أود أن أدفن معكم ».

٢٦٧ - مر الليل وطلع الصبح، وعاد شارل الكبير إلى فرنسا، وفى « بوردو » ترك بوق رولاند،... وفى « لون » استقدم شارل كل أمراء الإمبراطوية، وأحضر

« جانلون » موثوق الرجلين والذراعين، ومربوطا إلى أربعة من الجياد، وأطلق عليه الكلاب، لينهش كل منها ما يجده من لحمه.

- ٢٣ -

« أود » الجميلة:

٢٦٨ - عاد شارل فى النهاية إلى « أكس » وها هى الفتاة الجميلة « أود » أخت أوليفيير تأتى لتسأله: « أين رولاند .. الفارس الذى وعدت به؟ »

وبكى شارل، وشد لحيته البيضاء وقال: « أختى... لا تتحدثى عن الموتى.. سوف أقدم لك ابنى « لويس » زوجا، فليس لدى أفضل منه.

وترد « أود »: « بعد رولاند .. هل تعتقد أننى أستطيع الحياة » وتسقط على قدمى شارلمان.

٢٦٩ - لقد ماتت « أود » الجميلة، لكن الإمبراطور، يعتقد أنها فقدت الوعى فقط، ويحملها بين ذراعيه، ويوقفها... واحسرتا .. لقد ماتت حقا.

ظل شارل يبكى طول الليل... وفى الصبح واراها التراب.. : « أو ! يا الهى أى عنت فى أن أواصل الحياة ! ».

هكذا انتهت القصة الجميلة التى كتبها لكم بيير دى بومونت .

★ ★ ★

المبحث الخامس

قضية التأثير العربى
على شعراء التروبادور

هنالك افتراض علمى شائع ، وقوى الأدلة لدى علماء الأدب المقارن ، يقول بوجود تأثير رئيسى وافد من الشعر العربى، على حركة شعراء التروبادور ، التى ظهرت فى أوروبا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

ومنذ طرح العلامة ج . م . باربيير هذا الفرض فى نهاية القرن السادس عشر ودعمته وقوته دراسات الباحث الأسبانى ج. أندرى فى نهاية القرن الثامن عشر ، وأدلة صحته تزداد يومًا بعد يوم .

ويهتم العلماء الأوروبيون على نحو خاص بهذه المقولة لأنها تمثل لديهم نقطة ذات أهمية خاصة فى تاريخ نشأة الفكر والأدب الأوروبى الحديث ، ذلك أن حركة شعراء التروبادور لا تقتصر أهميتها على كونها حركة شعرية شديدة الشيوع خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر فى أسبانيا وفرنسا وإيطاليا وإنجلترا وألمانيا ، وإنما هى كذلك مظهر من أهم مظاهر اتساع دائرة الذين ينتمون إلى مجال التفكير فى العصور الوسطى، حيث كان قلة من القساوسة قبل حركة التروبادور ، هم الذين يحملون وحدهم أقلاما تبث للناس فكرة من هنا أو من هناك .

فى ذلك العصر ، عصر ما قبل فلاسفة النهضة ومفكريها وكتابها ، كان شعراء التروبادور يحملون للقارئ والمستمع الأوروبى فكرة جديدة سامية عن الحب والمرأة . لكن ما يزيد من قيمة وأهمية هذه الحركة لدى المفكرين الأوروبين أنها كتبت ودونت باللغات الأوروبية الدارجة ، ومعلوم أنه حتى هذه الفترة كانت اللاتينية هى اللغة التى يكتب بها ، بحسبانها لغة شبه دينية . وما دام تداول اللاتينية محدودا فى الأوساط الكنسية والأوساط القريبة منها، فقد كان انتشار القراءة بدوره محدودا ، ولكن منذ استطاع الأوروبيون تحطيم هذا الحاجز ، والكتابة باللغات المحلية التى سادت حتى اليوم ، الفرنيسة والانجليزية والألمانية والايطالية ... الخ، منذ ذلك الحين اتسعت قاعدة من يقرأون ومن يكتبون، وبالتالى زاد جمهور

المثقفين والمفكرين ، وعدت هذه الظاهرة واحدة من أهم الظواهر التى حملت النهضة إلى أوروبا . وفى هذا المجال تأتى أهمية شعر التروبادور باعتباره أول إنتاج أدبى يدون باللغات الحديثة الأوروبية .

وكلمة « التروبادور» التى تحمل عنوان الحركة ، قادمة ، فى رأى بعض الدارسين ، من الكلمة العربية « طرب» التى كان يشيع استعمالها بمعنى الغناء فى الأندلس ، ثم أضيف للكلمة اللازمة اللاتينية التى تشكل اسم الفاعل ، فأصبحت الكلمة تعنى « المغنى» شعرا ، وقد يؤيد ذلك التفسير أن جزءا من نتاج هذه الحركة كان يغنى على يد الشعراء الجوالين الذين يطلق عليهم « التروفيّر» أو « الجونجلير» وهؤلاء كانوا يقومون بدور المسلى والنديم فى قصور الأغنياء ، وبدور المغنى الجوال فى شوارع المدن ، بثا للمتعة وبحثا عن العطاء . وهناك لون آخر من هؤلاء الشعراء، هم الذين يحملون كلمة « التروبادور » بالمعنى الدقيق للمصطلح . وهم لم يكونوا مغنين ، بل على العكس ، كان منهم أمراء . أشهرهم جيوم التاسع أمير مدينة «بواتييه» الواقعة فى جنوب فرنسا .

غير أن هؤلاء جميعا يتفقون فى طبيعة شعورهم ، وذلك أنهم جميعا يغنون لونا من الحب واحدا ،وهو الذى ينشد إرضاء المرأة على نحو خاص ، وهو ملىء بإجلالها وتقديرها، ويخضع الفارس القوى أمام محبوبته خضوعا لا ينتقص من فروسيته بقدر ما يكملها ، وهم جميعا ينشدون لونا من المتعة ينبعث من الحرمان أكثر مما ينبعث من الاتصال ، ويظل المحبوب ، رغم الحرمان ، وفيا . و هذا اللون من الحب و المتعة ، لم يكن معروفا من قبل فى تقاليد الفكر اللاتينى ، وإنما كان شائعا فى تقاليد الفكر العربى .

كانت فكرة « الحب العذرى» قد نضجت على نحو قوى بعد انتشار الإسلام وظهرت فى جزيرة العرب نماذج لشعراء ، وقعوا فى هوى محبوباتهم ، وفاض لسانهم بالحب شعرا ، فأصبحت المحبوبة - على عادة العرب الأقدمين - محرمة عليهم ، فما كان يسمح بزواج المرأة ممن قال فيها شعرا ، لكن هؤلاء الشعراء ظلوا

رغم الحرمان أوفياء، وبقوا على ولائهم دون أمل حتى ماتوا ، وكان من أقوى هذه النماذج وأشهرها ، قيس بن الملوح « مجنون ليلى » ، وجميل بثينة ، وكثير عزة ، وغيرهم ممن ازدهر بهم تاريخ الأدب الأموى على نحو خاص .

وامتزجت هذه الفكرة بروح الحضارة الإسلامية التى كانت تنمو فروعها فى كل اتجاه ، وتمثلت آنا فى فكرة المتصوفة وعشاق الحضرة الإلهية ، وحمل الشعر العربى القديم نماذج من حب الله والفناء فيه ، وكانت « رابعة » واحدة من أشهر الشادين به ، ولم يكن هذا النمط بعيد الصلة عن بذور فكرة الحب العذرى الأولى ، وليس عجيبا فى هذا المجال أن نجد اسم ليلى ، البطلة الأولى فى قضية الحب العذرى ، يستعمل رمزا للذات الإلهية فى أشعار عشاق المتصوفة .

وأسهمت الفلسفة الإسلامية بمعناها العام فى تأصيل الفكرة وتعميقها . وجاء ابن أبى داود الظاهرى ، الفقيه الكبير ، وعلم مذهب الظاهرية البارز ، جاء هذا الفقيه فى القرن التاسع الميلادى ، قبل نحو ثلاثة قرون من ظهور حركة التروبادور ، ليكتب أول كتاب عن فن الحب تحت عنوان « الزهرة» .

عبَرَ هذا التفكير البحر مع العرب إلى شبه جزيرة إيبريا ، حين أقاموا دولتهم التى قدر لها أن تترك تأثيرا واضحا على التفكير الأوروبى عامة ، وعلى تفكير الشعوب اللاتينية خاصة ، ذلك التأثير الذى يقول عنه – فى مجال الفن – هنرى مارو : « إن التأثير العربى على حضارة الشعوب الرومانية ، لم يقف عند حد الفنون الجميلة فقط التى كان التأثر فيها واضحا ، وإنما امتد كذلك إلى الموسيقى والشعر » .

وكان ابن حزم الأندلسى ، قد كتب فى القرن الحادى عشر كتابا فى فلسفة الحب ، مشابها لكتاب ابن أبى داود الظاهرى ، عنوانه « طوق الحمامة»، وجسد هذا الكتاب ، الذى لم يكن ظاهرة فردية ، فكرة الحب والفروسية ، التى كانت شائعة لدى المسلمين فى أسبانيا منذ عبد الرحمن الثانى (٩١٢ – ٩٦١) وربما منذ عهد الفتح الإسلامى للبلاد .

هذا اللون من التفكير ، وذلك اللون من الشعر الذى كان يعكسه ، لم يكونا بعيدين عن متناول مجتمع المسيحيين فى أسبانيا ، وجنوب فرنسا على نحو خاص ، فلقد كان امتزاج الجالية الإسلامية بالجالية المسيحية أقوى بكثيرمما يتصوره المرء للوهلة الأولى ، كانت العربية لغة البلاد ولغة الأوساط الراقية ، فى كثير من إمارات المسيحيين الأسبان ، وكان الشعراء مسيحيين ومسلمين يلتقون فى بلاط الأمير ، ولقد كان بلاط الملك سانكو مثلا يضم ثلاثة عشر شاعرا عربيا، واثنى عشر شاعرا مسيحيا ، وشاعرا يهوديا ، ولقد عثر على مخطوطة ترجع إلى عصر ألفونس العاشر ملك قسطلة ، وتوجد بها لوحة تمثل التقاء شاعرين جوالين يغنيان معا على العود ، أحدهما عربى والآخر أوروبى ، بل إن كثيرا من شعراء أوروبا فى ذلك الوقت كانوا يجيدون نظم الشعر العربى .

لقد كان وجود الوسط الثقافى العربى - اللاتينى المختلط فى هذه الفترة حقيقة تاريخية ، لذا كان عبور الفكرة من جانب إلى جانب عن طريق هذا الوسط شديد الاحتمال ، وخاصة إذا تشابهت الظواهر الفنية الناتجة فى الجانبين .

إلى جانب هذا المناخ الثقافى العام ، أتاحت الظروف للأمير الشاعر جيوم التاسع ، كونت بواتييه وفى الجنوب الفرنسى حيث استقر العرب نحو قرنين ، أتاحت الظروف لهذا الأمير أن يتصل اتصالا وثيقا بالشعر العربى سواء فى الشرق أو الغرب . فقد رحل هذا الأمير إلى أسبانيا والأناضول ، واشترك في الحروب الصليبية وأقام فترة فى الشام ، وعلى أثر عودته ، أخذ ينشر لونا من الشعر غريبا على المذاق الأوروبى العام فى ذلك العصر ، ولكنه غير غريب على قارئ الشعر العربى ، ومن حسن الحظ أن سلم لنا من آثار جيوم التاسع تسع قصائد ، تعد البداية الحقيقية لشعر التروبادور .

ولا شك أن كون الشاعر أميرا ، دفع الآخرين إلى تقليده ، وشجع من كان مترددا، وأسهمت العوامل التاريخية المحلية ، فى شيوع هذا اللون فى جنوب فرنسا فى هذه الفترة، وحين قدر للأميرة الفرنسية « أليونور» أن تتزوج أحد أمراء إنجلترا

حملت معها شعراء بلاطها من منشدى التروبادور ، فنشروا بدورهم الفكرة فى إنجلترا . ثم انتشرت الفكرة فى ألمانيا وإيطاليا وكانت من قبل قد استقرت فى أسبانيا .

إن الملامح التى لا يخطئها الباحث ، والتى تشترك فيها قصيدة التروبادور مع الشكل الموسيقى للموشحة الأندلسية ، ولقصيدة الزجل التى كانت شائعة فى ذلك العصر فى أسبانيا الإسلامية ، وكان يدخل فى بنائها الأساسى امتزاج اللغتين العربية والأسبانية المحلية التى كانت تسمى بالرومانثية ، هذا التشابه فى الملامح يضيف بدوره بعدا جديدا ، ويعطى دليلا يدعم أدلة التشابه الأخرى فى مضمون مفهوم الحب بين قصيدة التروبادور وقصيدة الحب العذرى فى الأدب العربى فى المشرق والمغرب ، فإذا ساند تلك المعطيات جميعا حقائق الالتقاء التاريخى - والفكرى والثقافى التى ألمحنا إليها ، أصبحت فرضية الأصل العربى لحركة شعراء التروبادور قوية ومدعمة .

★ ★ ★

المبحث السادس

ألف ليلة وليلة - دراسة مقارنة

١ - رحلة الكتاب إلى أوروبا :

أيًا كان المقياس الذى يمكن أن يتخذه القارئ أو الدارس معيارا لعظمة عمل أدبى ما ، فإن « ألف ليلة وليلة » سيظل فى الصدارة بين تلك الأعمال العالمية الكبيرة ، ويتسع المجال الذى يضم قارئيه ليشمل الفيلسوف المتعمق ، والمؤرخ المدقق ، وعالم الاجتماع ، و الباحث فى تطور اللغة ، أو فى انتقال الأساطير ، أو فى اختلاط تعاليم الديانات بعادات الشعوب ، إلى جانب جمهور عريض لا يحد من طلاب التسلية والمتعة، وعشاق الرحلة في عالم الجن والخيال ، والانتقال الميسور فى المكان والزمان على أجنحة رخ « السندباد» أو أشعة مصباح « علاء الدين» أو الانغماس فى صفوف الذين يتبعون « على بابا » لاقتحام الكنز الدفين .

وكما عبر ناقد فرنسى، فإنّه سوف يظل كتاب ألف ليلة وليلة « من خلال سحره ، الكتاب الوحيد فى الأدب العالمى - دون شك - الذى نرغب عندما ننتهى من قراءة صفحته الأخيرة أن نبدأ فيه من جديد ، والذى يتميز بأنه أفضل نص يبلغ رسالة ، دون أن يبدو عليه على الإطلاق أنه يريد ذلك [1] » .

لكن حظ الكتاب ذاته يشابه إلى حد كبير حظ كثير من أبطال حكاياته الذين حكم عليهم بأن يظلوا غرباء مغمورين فى مواطنهم، فإذا ركبوا البحر تفتحت أمامهم سبل الشهرة والرزق والثراء ، وأصبحت تتخطفهم العيون ويتنافس عليهم الملوك والأمراء ، هكذا أصبح « أبو صير» حلاق الإسكندرية الفقير و « أبو قير» صباغها المتعطل، صديقين مقربين لملك الروم ، وهكذا أصبح « أبو محمد الكسلان» صبى البصرة الذى لا تعرفه غير حوائط بيته ولا يسمع إلا شتائم أمه ، أغنى التجار فى بلاد الهند والسند ، وهكذا أصبح أيضا هذا الكتاب المغمور « ألف ليلة وليلة »

(1) Andre Miquel. Sept. contes des mille et une nuits, Paris 1980 .

الذى لم يكن يقبل عليه إلا العامة فى موطنه ، وينصرف عنه المعلمون لسهولته ، ويؤثرون على قصصه قصص « مقامات الحريرى » لأنها مليئة بالكلمات الصعبة التى لا تفهم ، والتى تحتاج إلى الشروح والحواشى والتقارير وتصلح منهجا لتأديب الصبيان ؛ واستغراق فترة طويلة من شبابهم ، أو كتاب « كليلة ودمنة » لأن قصصه الغفل أتيح لها قلم من كبار أقلام العربية فى يد ابن المقفع ، أصبح هذا الكتاب المغمور عندما انتقل إلى أوربا على يد « أنطوان جالون» فى أوائل القرن الثامن عشر، كتابا « تتخطفه القلوب والعيون » يبقى على مدى ثلاثة قرون حتى الآن واحداً من أشهر ما فى المكتبة الأوربية وأكثرها تناولا بالقراءة والدراسة والتحليل والتقليد والتأثير فى مجالات كثيرة تتجاوز الأدب خاصة إلى الفن عامة، ثم إلى مجالات الحياة المختلفة . فكيف كانت هذه الرحلة ، وما هى الخطوط العامة لهذا التأثير ؟

إن هناك حقيقة تاريخية تقول : إن « ألف ليلة وليلة » طبعت باللغة الفرنسية قبل أن تطبع باللغة العربية بمائة وعشرة أعوام ، ذلك أن ترجمة أنطوان جالون قد ظهرت بدايتها فى سنة ١٧٠٤ بباريس على حين أن طبعة « كلكتا » وهى طبعة عربية كانت فى عام ١٨١٤ وتلتها أول طبعة للكتاب داخل الوطن العربى نفسه فى «بولاق» بالقاهرة سنة ١٨٣٥ أى بفارق مائة وإحدى وثلاثين سنة عن صدور الكتاب في فرنسا ، و هو فارق زمنى ليس هين القيمة ولا قليل الأثر ، فلم يكن ذلك القرن كغيره فى تاريخ أوربا ، بل كان القرن الثامن عشر « عصر التنوير» عصر « فولتير» ١٦٩٤ - ١٧٧٨ ، و« جان جاك روسو» ١٧١٢ - ١٧٧٨ و « ديدور» ١٧١٣ - ١٧٨٤ ، وفى الوقت ذاته كانت « ألف ليلة وليلة » فى موطنها الأصلى ، روايات مشافهة متناثرة ، أو مخطوطات مودعة فى خزائن الكتب العامة أو الخاصة أو فى دكاكين الوراقين .

و« أنطوان جالون» ١٦٤٦ - ١٧١٥ أول من نقل « ألف ليلة وليلة » إلى أوربا. كان سفيرا لفرنسا فى القسطنطينية ، و « قارئ الملك» للآداب الشرقية، ولم

تعرف أوربا من قبله هذه « الليالى » إلا فيما يظن من نقل بعض التجار الإيطاليين العائدين من الشرق فى القرون الوسطى لبعض حكايات هذا العمل ، وهو ظن مبعثه ظهور التكنيك الفنى القائم على فكرة وجود « قصة إطار» واسعة ، تتخللها وتتداخل فيها قصص جزئية متلاحقة - وهو تكنيك ألف ليلة وليلة - فى بعض الأعمال الإيطالية .

وجاء « جالون» فدرس الآداب الشرقية فى باريس على يد « هربرلوت» ، صاحب أول دائرة معارف عن الشرق فى أوروبا، تلك الدائرة التى ظلت بالنسبة لكبار الأدباء الأوربيين منذ فولتير حتى جوته وبايرون ونرفال : مرجعا أساسيا عن الشرق وحضاراته ودياناته ، والتى كان « جالون» نفسه هو الذى تولى إخراجها بعد موت أستاذه فرفعت اسميهما معا . عمل جالون سفيرا لفرنسا فى تركيا فى عهد لويس الرابع عشر ، و هناك أجاد التركية والفارسية والعربية، ورحل إلى جزر البحر المتوسط وسوريا وفلسطين، وأقام بها نحو عامين . وفى إحدى زياراته لمدينة حلب حمل معه مخطوطة لألف ليلة وليلة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادى، وتتكون من ثلاثة أجزاء وتعد من أفضل مخطوطات « ألف ليلة وليلة»، وما زالت محفوظة حتى الآن فى باريس فى المكتبة الوطنية تحت رقم: ٣٦٤٥ .

وبدأت ترجمة « أنطوان جالون» لهذه المخطوطة تظهر ابتداء من سنة ١٧٠٤. وخلال ١٧٠٩ التقى جالون براهب مسيحى من حلب يسمى « حنا» كانت لديه مخطوطة تحتوى على أجزاء أخرى من الليالى أهمها قصة « علاء الدين والمصباح السحرى » ، لكن الأكثر أهمية أن هذا الراهب كانت لديه حكايات شفوية دونها جالون عنه ، وأصدرها فى أجزائه اللاحقة ، فأسهمت الطبعة الفرنسية بذلك فى تدوين ما لم يكن من قبل مدونا من هذا العمل الكبير ، ووصلت بذلك كله طبعة جالون إلى ١٢ مجلدا .

لقد كان الا ستيعاب والتمثل والتأثر أبعد كثيرا مما يظن للوهلة الأولى ، ويمكن أن نشير هنا إلى مرحلتين متميزتين : مرحلة القرن الثامن عشر ، التى يمكن أن نطلق عليها مرحلة السريان والتأثر ، ثم مرحلة القرن التاسع عشر والقرن العشرين: مرحلة الدراسة والتحليل .

كان الناس ينتظرون مجلدات « ألف ليلة » بنفاد صبر ، الواحد بعد الآخر ، ويحدثنا جالون فى مذكراته عن نموذج بين نماذج ، لقد التهم الأب « نيبوس» المجلد التاسع عند صدوره على ضوء شمعة فى عربة يجرها حصان من فرساى إلى باريس « و هى مسافة لا تتعدى خمسة عشر كيلو مترا » .

وشاعت موجة لمحاكاة « ألف ليلة» تأليفا أو ترجمة ، ففى ١٧١٢ ترجم « بنى دى لاكروا» كتاب « ألف يوم ويوم» عن الفارسية، وبعدها أيضا كتب سنة ١٧١٤ «مغامرات عبد الله بن حنيف » ، وترجم « نيبون» فى نفس الفترة عن اللغة التترية ما أسماه « ألف ربع ساعة وربع» . وشاعت موجة ترجمة القصص الشرقى المغولى والتترى والفارسى بحثا عن كنز دفين كالذى عثر عليه « أنطوان جالون» وشاعت موجة محاكاتها من فولتير وديدور حتى الأدباء الناشئين .

على مستوى آخر من التأثير الذى أحدثته « ألف ليلة وليلة » فى الفكر الفرنسى ، بدأ الاهتمام بدراسة التاريخ والحضارة العربية والإسلامية وكتب لامار ١٧٠٨ : « كنا نظن من قبل أن المجد التاريخى محصور فى الإغريق والرومان، لكن بعد أن قرأنا عن الشرق نستطيع أن نقول أن الرقى والعلم يوجدان فى كل مكان[1]» .

وامتد تأثير « ألف ليلة وليلة » إلى جوهر فكرة وفلسفة المجتمع الأوربى فى ذلك القرن ، يقول البروفسير جون لمبير : « إن شخصية شهر زاد أثرت تأثيرا حاسما فى تاريخ المرأة الأوربية ، وجعلت من القرن الثامن عشر أعظم القرون فى حياتها ، وكان لجمالها وثقتها فى نفسها ، وتصديها وحدها لشهر يار الذى عجز كل

(1) La marre : Histoire des deux conquetes, Paris 1708. P. 3 .

الرجال عن أن يوقفوه واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معا ، كان لهذا كله أثر كبير فى تكوين شخصية المرأة الأوربية. ويضيف جون لمبير : « إن فكرة الحب فى أوربا لم تعد بعد ظهور « ألف ليلة وليلة» كما كانت قبلها ، فلقد كان « ديكارت» منذ القرن السابع عشر ، قد حول بفلسفته شعور الحب ، إلى شعور عقلى محسوب النتائج، وكان « كورنى » قد أخضعه لفكرة التقاليد الكلاسيكية ، وأصبح عند «راسين» لونا من الضعف ، لكن « ألف ليلة وليلة» جعلت الحب مصدر المتعة الحقيقى ، حيث يبدو القانون الطبيعى سيدا يعلو على كل الحواجز والنصائح التى تحول بين الكائن البشرى وبين تحقيق ذاته [(١)] » .

كانت ترجمة « جالون» هى التى فتحت الباب لمعرفة « ألف ليلة وليلة » فى فرنسا ، ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذه الترجمة لم تكن ترجمة حرفية للمخطوطة التى عثر عليها «جالون» فى حلب ، بقدر ما كانت « فرنسة» لحكايات هذه المخطوطة، ولغيرها مما أضافها إليها فيما بعد، و هو تصرف لا يعنى الخروج على الأصل بقدر ما يعنى النجاح فى العثور على لون الأسلوب الذى يصل قارئه بالنبع السحرى لهذه الحكايات . وتوالت الترجمات بعد ذلك لتشمل معظم اللغات الأوربية. وتتبع تاريخ هذه الترجمات وتنوعها يمكن أن يشكل بحثا مستقلا فى ذاته. وسنكتفى هنا بالإشارة إلى أهمها [(٢)] :

إلى الفرنسية ترجمة Galland ١٧٠٤ وترجمة Mardus ١٨٩٩ وترجمة Guerne ١٩٦٦ وترجمة Khawam ١٩٦٧ . إلى الإنجليزية ترجمة Lane ١٨٤١ وBurron ١٨٨٨ ، Payne ١٨٨٩ .

إلى الألمانية ترجمة Henning ١٨٩٩ و Littmen ١٩٢٨ .

إلى الأسبانية ترجمة Cansinos ١٩٦٠ .

إلى الروسية ترجمة Salier ١٩٣٦ .

---

(1) Les milles et une nuits, traduction d'Arabe Galland . Introdution .
(2) voir : P. X. Encyclopedie de l'Islame N. E. V. I.

ولا تكاد لغة من لغات العالم تخلو من ترجمة أو أكثر لألف ليلة وليلة .

قلنا إنه بدءا من القرن التاسع عشر دخل الاهتمام بألف ليلة وليلة مرحلة جديدة واكبت المرحلة السابقة ، و تلك المرحلة هى مرحلة الدراسة والتحليل ، وفى هذا المجال فإن كثيرا من العلماء حاولوا أن يضيفوا ما استطاعوا من «الليالى» وطرحوا كثيرا من الأسئلة وقدموا كثيرا من التصورات لحلول المشاكل .

وكان أول من افتتح هذه المرحلة « سلفستر دى ساسى» بالبحث الذى قدمه فى « جريدة العلماء » سنة ١٨١٧ حول أصول « ألف ليلة وليلة » وقد استبعد «ساسى» فى هذا البحث فكرة أن يكون المؤلف فردا واحدا ، ورجح أن تكون قد كتبت في فترة قريبة من فترة اختلاط الثقافات الفارسية والهندية والعربية ، وبذلك خالف « المسعودى » فى الإشارة التى كتبهافى « مروج الذهب » والتى أشار فيها إلى أن ألف ليلة وليلة ترجمة لقصص فارسية تسمى « هزار أفسانة » ومعناها « ألف خرافة» وهو الذى أشار إليه كذلك ابن النديم في « الفهرست» ذاكرا الكتاب الفارسى ، ومشيرا إلى أن « الجهشيارى » صاحب كتاب الوزراء كان يريد وضع كتاب فيه ألف حكاية من حكايات العرب والفرس والهند، وقدوضع منها أربعمائة وثمانين حكاية ومات . وقد ظلت آراء المسعودى وابن النديم موضع الاقتباس والمناقشة والتأييد والمعارضة فى كل الكتابات التى دارت حول أصول « الليالى » . وفى هذا المجال فإن « وليام لانس» هو الوحيد الذى حاول أن يثبت أن مؤلف « ألف ليلة» فرد واجد وأنها كتبت ما بين عامى ١٤٧٥ و ١٥٢٥ .

مع الدراسة التي قدمها « أوجست مولر» بدأت فكرة المصادر تأخذ [1] نظرة أوسع ، وهى إمكانية « تعدد المصادر» وقد ميز « مولر» فى مقاله بين نوعين من القصص ، أطلق على أحدهما القصص البغدادى ، وعلى الثانى القصص القاهرى أو المصرى . ووافقه على هذا الرأى « نولدكه». وظلت فكرة تعدد المصادر تتسع لتضم مصادر هندية وفارسية وإشارات هيلينية وقصصا عراقيةومصرية . وفى

(1) Ibid .

هذا الصدد انتهى « نابيا» فى البحث الذى كتبه فى مجلة الشرق الأدنى سنة ١٩٤٩ إلى إمكانية تمييز عدة مراحل فى الشكل الذى انتهت إليه « ألف ليلة وليلة » وهو يرى أن الكتاب قد مر بالمراحل التالية :

١- ترجمة لكتاب « هزار أفسانة » تمت فى القرن الثامن الميلادى، وربما كانت ترجمة كاملة ودقيقة ، ومن الممكن أن يكون اسمها فى هذه الفترة « ألف خرافة » .

٢- تعريب ومحاكاة إسلامية - على مستوى كلىّ أو جزئى . لهزار أفسانة فى القرن الثامن أيضا .

٣- كتابة « ألف ليلة » فى القرن التاسع محتوية على أهم العناصر فى المرحلتين السابقتين عربية أو فارسية .

٤- كتاب « ألف سمر » الذى كتبه ابن عبدوس الجهشيارى فى القرن العاشر. ويحتمل أن يكون قد أضاف عصره إلى الليالى السابقة .

٥- كتاب قصص أخرى ألف فى القرن الثانى عشر ، واحتوى على قصص مصرية محلية، وعلى قصص آسيوية، وربما جاء فى هذه المرحلة كلمة « ألف ليلة وليلة » فحتى هذه الفترة كان العنوان «ألف ليلة» أو « ألف خرافة» فقط .

٦- المرحلة الأخيرة التى أضيفت فيها بعض القصص المتعلقة بالحروب الصليبية أو بغزوات المغول فى القرن الثالث عشر ، وبدخول الأتراك إلى سوريا ومصر فى القرن السادس عشر .

لماذا أنتهت الليالى، بحمل عنوان« ألف ليلة وليلة» :

لقد أشار « نابيا» إلى الفترة التى اكتسبت فيها هذا الرقم ولم يعلله ، والثابت أولا أن هذا العدد لا علاقة له بعدد الحكايات التى رويت ولا بعدد الليالى التى اشتمل عليها الكتاب . ويقدم « ليتمان» تفسيرا تاريخيا للقضية حين يشير إلى أن رقم مائة فى العربية يدل على الكثرة، على حين تدل « الألف» على مالا يحصى، وأن

الليالى حملت هذا الرقم فترة طويلة ، لكن رقم « ألف وواحد » جاء من التركية حيث تدل كلمة « بن بر » فى اللغة التركية ومعناها « ألف وواحد» على ما لا يحصى ، ويشيع استخدامها فى التركية المعاصرة مثل ميدان « بن برعمود» أي « ألف عمود وعمود » فى أستانبول ، أو منطقة ألف كنيسة وكنيسة فى الأناضول ، وكذلك « بن طرز» أى ألف طراز وطراز فى الدلالة على كثرة الأشكال ، و« بن بر» شكل » فى الدلالة على نفس المعنى ، وهو تركيب شائع فى التركية مما يؤكد قوة الفرض الذى يربط عنوان «ألف ليلة وليلة » بالعصر التركى .

لقد ظل الاهتمام بهذا العمل الرائد العالمى يتجدد بتجدد مدارس البحث فى فروع المعرفة الإنسانية المتعددة التى يمكن أن تثيرها « ألف ليلة وليلة ». ووجد كل باحث جانبا منها يعمقه ، فالدراسات المقارنة امتدت بالقصص الشعبى في الكتاب لتبحث عن نظائره في الآداب القديمة ، وفي الحضارات التى ورثها الإسلام، والدراسات التاريخية توقفت كثيرا لتقرأ ما وراء السطور ولتكتب مالم يكتبه المؤرخون انطلاقا من إشارات وردت فى « فى الليالى » عن الحياة فى القاهرة أو بغداد ، ودراسات النقد الأدبى درست هذا الشكل المتميز « للحكاية » ورصدت جانب عبقرية وبساطة البناء الفنى . ودراسات التراث العربى وقفت أمام ظاهرة الشعر الذى بلغت قصائده ومقطوعاته فى الكتاب ألفا وأربعمائة وعشرين قصيدة ، أمكن الرجوع ببعضها إلى شعراء معروفين، وظل كثير منها مجهول النسبة ، والدراسات النفسية والاجتماعية واللغوية وجدت لها كذلك مجالات غنية في هذا العمل الكبير ، وما تزال جوانب كثيرة من هذا العمل بحاجة إلى الوقوف أمامها بالدرس والتحليل .

★ ★ ★

قصة الإطار دراسة مقارنة

أتيح لناعند الحديث عن كليلة ودمنة أن نشير إشارة عابرة إلى المفهوم الفنى لقصة الإطار والمدى الذى تحقق منه هناك. ورأينا كيف انعدم الربط القصصى وحل محله الربط الفلسفى والحكمى على مستوى الإطار العام ، ثم كيف يتحقق لون من الربط القصصى على مستوى كل باب على حدة .

ولكن قصة الإطار فى ألف ليلة وليلة تأخذ اتجاها أشمل، فهى تفتتح الصفحة الأولى من الليالى وتختتم الصفحة الأخيرة منها، فالملك شهريار يقرر انتقاما منه لخيانة زوجة له أن يتزوج كل يوم فتاة جديدة ويقتلها قبل أن تطلع الشمس لئلا تتمكن من خيانته ، وتتقدم ابنة الوزير شهر زاد، فتطلب من أبيها أن يرشحها للزواج من الملك، وتصطحب معها فى ليلة الزواج أختها « دنيا زاد » وتوعز إليها أن تطلب منها حين تبدأ سهرتها الأخيرة مع الملك أن تقص عليها فى ليلة الوداع حكاية مما كانت تمتعها به من قبل ، وتستأذن شهر زاد الملك الذى يسمح لها ويشارك فى سماع الحكاية ، ويطلع الصباح وشهر زاد عند نقطة مشوقة من حكايتها فتضطر إلى التوقف لكى ينفذ فيها الملك حكمه ، لكن الملك يمهلها إلى الليلة التالية حتى تكمل حكايتها، ولا تكاد الحكاية تنتهى حتى تتفرع وتدخل سامعيها فى حكاية أخرى، ويظل شهريار ودنيا زاد، المتسمعان الدائمان لشهر زاد، يطلبان منها المزيد، ويتأجل قرار موتها ليلة بعد ليلة وتزداد صلتها بالملك وحبه لها وتنجب له الأطفال والحكايات مستمرة خلال ذلك كله حتى تصل شهر زاد إلى ليلتها الأولى بعد الألف ، وعلى حد تعبير الراوى فى ألف ليلة : « فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له: يا ملك الزمان وفريد العصر والأوان إنى جاريتك ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث

السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لى فى جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية. فقال لها الملك : تمنى تعطىْ يا شهر زاد ، فقالت: هاتوا أولادى وهم ثلاثة ذكور واحد يمشى وواحد يحبو وواحد يرضع، فلما جاءوا بهم أخذتهم قدام الملك وقالت: يا ملك الزمان إن هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال ...

فعند ذلك بكى الملك وقال: يا شهر زاد . والله أنى قد عفوت عنك من قبل مجىء هؤلاء الأولاد . ثم نادى على وزيره وقال له: سترك الله حيث زوجتنى ابنتك الكريمة التى كانت سببا لتوبتى عن قتل بنات الناس ».

على هذا النحو تمتد قصة الإطار فى ألف ليلة وليلة لتشمل العمل كله ولتكون فى الوقت ذاته سببا للحكايات ونتيجة لها ، ولكى تضفى عليها طابع الوحدة وهو طابع يزاد تأكدا من خلال ملمح فنى آخر يتمثل فى وحدة الراوى ووحدة السامع على طول امتداد هذا العمل الكبير، فشهر زاد هى دائما الراوية ، وشهريار ودنيا زاد هما دائما المستمعان .

وهذه الخصائص الفنية لقصة الإطار فى ألف ليلة وليلة تكاد تجعلها متميزة بالقياس لما عرف فى الآداب العالمية من أعمال أدبية أخرى تعتمد بدورها على قصة الإطار ، وأشهر ما يمكن أن تقارن به ألف ليلة وليلة من هذه الزاوية عملان كتبا فى القرن الرابع عشر فى أوربا أحدهما للكاتب الإيطالى بوكاشيو Boccace والثانى للشاعر الإنجليزى تشوشر Chaucer .

فى سنة ١٣٤٨ اجتاح إيطاليا وأوربا كلها مرض الطاعون ، وساد الفزع والموت فى كل مكان ، وبعد أن هدأت عاصفة الوباء ، كتب عنه بوكاشيو عملا قصصيا بعنوان « دى كاميرون» Decameron ، وقد بدأ فصور الطاعون وأثره على الناس وكيف كان يدفعهم الفزع إلى الإتيان بتصرفات لا تند عنهم فى حياتهم العادية ، وإلى الهرب من الموت فى أى اتجاه ، وتحت هذا التأثير يلتقى جماعة من الهاربين من وباء مدينة فلورنسا ، سبع نساء وثلاثة رجال، فيواصلون السير معا

حتى يلجأوا إلى بيت ريفى هادئ ، وعندما تبدأ إقامتهم فى هذا البيت يقترحون قتلا للوقت أن يتولى كل فرد من الحاضرين رئاسة الجماعة يوما يطلق عليه فيه الملك أو الملكة، وأن يكون له فى ذلك اليوم حق أن يقترح على الجميع موضوعا، ويطلب من كل واحد من الحاضرين أن يحكى لهم قصة حول هذا الموضوع ، وعلى هذا النحو طرح الملكات والملوك العشرة عشرة مواضيع مختلفة واستمعوا فى كل واحد منها إلى عشر قصص مختلفة [1] وقد اعتبر هذا المدخل فى ذاته قصة إطار أتاح لبوكاشيو أن يروى حكايات كثيرة تدور حول نقطة واحدة .

وبهذا العمل تأثر الشاعر الإنجليزى تشوشر فى قصائده القصصية التى كتبها تحت عنوان « قصص كانتربرى » The Canterbury Tales ، وقصة الإطار التى تخيلها تشوشر فى كانتربرى وهم يلتقون فى أحد الخانات فى حى ساوث وورك من ضواحى لندن ويواصلون الرحلة معا، وتتكون القافلة من ثلاثين مسافرا ينتمون إلى مختلف الطبقات الفكرية؛ فارس وراهب وتاجر وطالب فى اكسفورد وقاض وصباغ وبائع سجاد وبحار وطباخ وطبيب ... إلخ ويقترح أحدهم تسلية للرحلة أن يحكى كل مسافر حكايتين فى الذهاب وحكايتين فى الإياب وأن تمنح جائزة لأحسن الحكايات، وأن تكون هذه الجائزة عشاء فاخرا فى خان ساوث وورك عندما يعودون من رحلتهم [٢] .

بهذه الطريقة أيضا يختار تشوشر قصة للإطار على غرار قصة بوكاشيو التى كانت قد كتبت، من قبله وتأثر بها، ويعد هذان العملان من أشهر الأعمال الأدبية التى اعتمدت على قصة الإطار فى الآداب الأوربية الوسيطة ، ولكن مقارنتهما مع ألف ليلة وليلة من هذه الزاوية تؤكد توافر كثير من عناصر الحبكة الفنية فى قصة الإطار فى ألف ليلة وغيابها فى هذين العملين ، وأول هذه العناصر - كما أشرنا من قبل - وحدة الراوى ، فالرواة عند بوكاشيو عشرة وعند تشوشر ثلاثون ، ولكن

---

(1) Voir : La Efont - Bompiano : Dictionnaire des oeuvres V. II . P. 221 et suivants .
(2) Ibid. P. 58 et suivants .

شهرزاد هى راوية ألف ليلة وليلة الوحيدة ، ويضاف إلى ذلك قوة التشويق الموجودة فى ألف ليلة وليلة النابعة من العنصر المجهول فى قصة إطارها وهو النهاية ، فعلى حين أننا مع « بوكاشيو » نعلم سلفا أن الحكايات ستنتهى بعد عشرة رواة أو بعد ثلاثين عند تشوشر فإن النهاية غير متصورة سلفا فى قصة شهر زاد، والحكايات تمنح واحدة بعد واحدة ويتجدد الشوق إليها فى كل مرة ، ويزيد من أهمية غموض النهاية الجزاء أو العقاب الذى سيترتب عليها ، فعلى حين أن الهدف عند بوكاشيو أو تشوشر هو تسلية الطريق وقتل الوقت، وأن الجزاء المترتب على ذلك قد يكون عشاء فاخرا أو إبعادا للملل فإن العقاب المنتظر فى حالة شهر زاد هو قتل الراوية إذا لم تنجح فى إقناع شهريار - عن طريق فن الحكاية - بالعدول عن قراره فى قتل كل النساء .

أما الجزاء الذى تصل إليه قصة الإطار فى ألف ليلة وليلة فهو شراء الحياة بالفن ، تحيا شهر زاد وينقذ بنات جنسها لأنها استطاعت أن تصوغ حكاية جميلة ، وهذا المعنى يتكرر فى كثير من حكايات ألف ليلة [1] حيث تتحول القصة إلى فداء ، فكثير ما يهم القوى بقتل الضعيف، ولكن الضعيف يحكى له قصة فيطلق سراحه [2] والدلالة البعيدة وراء ذلك أن قيمة العمل الأدبى فى المجتمع الذى نبتت فيه هذه الحكايات كانت كبيرة وكانت تمثل فى وقت واحد الثراء الحضارى للراوى وأهلية السامع لأن يوجَّه إليه جزء من هذا الثراء .

على أن قصة الإطار العامة فى ألف ليلة تتخللها أيضا كثير من قصص الإطار الداخلية ، فكثيرا ما نجد مجموعة من الحكايات يضمها جميعا إطار واحد وتتفرع بدورها عن الحكاية الرئيسية التى تمثل قصة الإطار ، وفى هذا الملمح تتفق ألف ليلة وليلة مع القصص الداخلية فى كليلة ودمنة .



(1) voir : Bruno - Betteiheim les mille et une nuits P. 15 .

(٢) انظر على سبيل المثال حكاية التاجر والعفريت .

حكاية " أبو صير وأبو قير "

دراسة مقارنة

بعد أن توقفنا أمام الرحلة العالمية لكتاب ألف ليلة ، وأمام الخصائص المقارنة التى يمكن أن تشف عنها قصة الإطار مقارنة بالأعمال المماثلة فى الأدب الإيطالى والأدب الإنجليزى ، والخصائص المشتركة مع كليلة ودمنة التى تنتمى إلى الآداب الهندية والفارسية والعربية نود الآن أن نختار واحدة من حكايات ألف ليلة وليلة لنقدم لها تحليلا من وجهة نظر الدراسات المقارنة .

ولابد من التذكير هنا بأن هناك منهجين فى دراسة الأدب المقارن وقفنا عندهما من قبل و هما المنهج التاريخى والمنهج النقدى [1] ، وسوف تتم دراستنا هنا على أساس المنهج الثانى ، أى أن التركيز لن يكون موجها إلى الوسائط التاريخية التى ربطت بين عملين متشابهين فى أدبين أو أكثر ، وإنما إلى الظواهر المشتركة بينهما ودلالاتها فى التحليل النقدى للأعمال الأدبية .

والحكاية التى سوف نقف أمامها تنتمى إلى الفترة المتأخرة من حكايات ألف ليلة وليلة ، فهى تعود من الناحية التاريخية إلى القرن السادس عشر ، وتنتمى من الناحية المكانية إلى الحكايات المصرية فى ألف ليلة ، وتنتمى من حيث مسرح الأحداث التى تجرى عليها إلى الإسكندرية وجزر البحر الأبيض المتوسط أو جنوب أوربا ، وكل ذلك يجعل الحكاية تنتمى إلى الفترة التى تراكمت فيها الاتصالات بين الشعوب العربية والمجاورة، وهى اتصالات سمحت بتسرب الفكر من ناحية إلى أخرى ، وتركت آثارها على هذه الحكاية - كما سنرى - وجعلتها بذلك صالحة للدراسات المقارنة .

(١) انظر المبحث الأول فى هذا الكتاب .

ولنبدأ أولا بتلخيص وقائع الحكاية قبل أن نقف على الزوايا التى تهتم بها الدراسات المقارنة : « يحكى أن رجلين كانا فى مدينة الإسكندرية ، وكان أحدهما صباغا واسمه أبو قير وكان الثانى حلاقا واسمه أبو صير . وكانا جارين لبعضهما فى السوق، وكان دكان الحلاق بجانب دكان الصباغ وكان الصباغ نصابا كذابا صاحب شر قوى كأنما صدغه منحوت من الجلمود أو مشتق من عتبة كنيسة اليهود» على هذا النحو تبدأ الحكاية [1] ثم تستمر فتصف كيف كان هذا الصباغ يعتمد على التحايل على الناس ، فهو يستقبل زبائنه ويأخذ من أحدهم الثوب الذى يريد صباغته، ثم يأخذ منه الأجر مقدما لكى يشترى به أدوات الصباغة ويعطى لصاحب الثوب موعدا يسلم له فيه ثوبه ، فإذا أتى صاحب الثوب فى الموعد اعتذر الصباغ بمشاكل فى البيت وأجله إلى الغد ، فإذا أتى الغد وجد عذرا آخر ويستمر يؤجله يوما بعد يوم وتتجدد الأعذار ، حتى يخرج له فى النهاية بورقته الأخيرة فيقول له إن الثوب قد سرق بعد أن أتم صباغته على أحسن وجه ونشره أمام الدكان لكى يجف ، وينصرف صاحب الشأن إلى غير عودة ، ويستقبل الصباغ زبونا آخر ليكرر معه نفس القصة ويصل معه إلى نفس النتيجة ، وجاره الحلاق الطيب يلاحظ كل ذلك ويسأله يوما إذاكان اللصوص حقا يسرقون منه كل الأثواب؟ ويجيب الصباغ بأنه لا يوجد لصوص وإنما هو الذى يبيع الأثواب بعد أن يأخذ أجر صباغتها وينفق ذلك كله على مأكله ومشربه ويعلل سلوكه بضيق ذات اليد . ويستمر الأمر على هذا النحو حتى يقع الصباغ يوما فى قبضة واحد من رجال الشرطة فيقرر إغلاق المصبغة .

يعرض الصباغ على جاره الحلاق أن يسافرا معا إلى خارج مصر حيث العمل المتاح والأجر الوفير ، ويتخوف الحلاق الذى لم يتعود أبدا على الغربة من حاجاتها ومشاكلها، ولكن الصباغ يعقد معه اتفاقا مؤداه أن يكونا معا على الخير والشر وأن من وجد منهما عملا يقاسم الآخر أجره ومن وجد منهما طريقا للنجاح

---

(١) ألف ليلة وليلة : مطبعة محمد على صبيح ، الجزء الرابع ص ١٨٢ وما بعدها .

يشد الآخر إليه، وأن يضعا ما يوفرانه معا فى صندوق ويقتسمانه معا عند العودة إلى الإسكندرية .

« أصبحا مسافرين ونزلا فى غليون فى البحر المالح » ومنذ اللحظة الأولى بدأ الحلاق أبو صير يمارس مهنته ، ويقدم له ركاب الغليون المائة والعشرون الطعام والأجر ، وهو يحمل كل ما يأتيه فيقدمه إلى رفيقه أبى قير الذى كان قد آثر النوم وهو يلتهم كل ما يحمله صديقه ثم يعود إلى النوم مرة أخرى، وتستمر رحلة البحر (المتوسط) عشرين يوما « حتى رسا الغليون على مينة مدينة فطلعا من الغليون ودخلا تلك المدينة وأخذا لهما حجرة فى خان وفرشها أبو صير واشترى جميع ما يحتاجون إليه » و هنا يبدأ الفصل الثانى فى علاقتهما ، فأبو صير قد اشترى من مدخراته فى رحلة السفينة فراش الحجرة وواصل العمل والكسب منذ نزلا إلى المدينة ، وأبو قير يواصل النوم لأنه متعب من أثر الرحلة . ويظل أبو صير يعمل ويكد ليوفر له ولصديقه القوت حتى يصاب بالإجهاد ويقع مريضا، فيطلب من صديقه أن يأخذ النقود التى معه ويذهب لكى يشترى له دواء ولهما طعاما ، أما أبو قير فإنه يأخذ المال ويخرج بلا عودة ، ويشتد المرض على « أبو صير» ويظل مهملا فى حجرته عدة أيام حتى يكشف صاحب الخان أمره فيعطف عليه ويقدم له الطعام و الدواء ويعتنى به حتى تعود إليه صحته ويخرج لمحاولة العمل والكسب .

أما أبو قير فإنه خرج بأموال أبى صير فاشترى ببعضها ملابس له واحتفظ بالباقى وقرر أن يبدأ فى البحث عن العمل . ولقد لفت نظره - وهو الصباغ - أن جميع ملابس أهل المدينة تتكون من اللونين الأزرق والأبيض فقط فذهب إلى مصبغة لكى يكتشف الأمر فقيل له أن أهل هذه المدينة لا يعرفون إلا هذين اللونين، فعرض على أصحاب المصابغ خبرته الواسعة فى صناعة الألوان ولكنهم أفهموه أن أهل هذه الصناعة فى هذه المدينة عددهم أربعون صباغا، وهم قد تعاهدوا على ألا يقبلوا بينهم غريبا أبدا ، ويذهب أبو قير إلى الملك فيعرض عليه أمره واستعداده لإدخال ألوان جديدة إلى مدينته فيأمر الملك أن تبنى له مصبغة وأن يوفر له من الأعشاب ما يطلب حتى يتمكن من إدخال فته فى الصباغة إلى

المدينة ، ويتم البناء ويبدأ أبو قير فى صباغة ملابس الملك والأمراء والوزراء بألوان لم يعهدوها من قبل ، ويقبل عليه كبار القوم ويغمرونه بالأموال ويلتف الناس كل يوم حول المصبغة لكى يروا هذه الألوان الزاهية التى لا عهد لهم بها من قبل .

فى المرة الأولى التى خرج فيها أبو صير من مرضه ليحاول العمل وصل إلى الميدان الكبير فى المدينة فاكتشف تجمع الناس حول أقمشة ذات ألوان زاهية ، وعندما سأل قيل له هذه هى المصبغة الجديدة التى أنشاها رجل قادم من الإسكندرية ، وسعد أبو صير ، ونظر فإذا أبو قير يجلس على كرسى عال أمام المصبغة وحوله العمال والخدم، واقترب منه لكى يهنئه ، ولكن عندما لمحه أبو قير صاح بعماله: اقبضوا على هذا اللص فهو الذى سرق من قبل ملابس من مصبغتنا وأعطوه علقة ساخنة حتى لا يعود إلى هذا المكان .

يلازم أبو صير الفراش مرة أخرى ، فى رعاية صاحب الخان بعد أن يقص عليه غدر صديقه به ، وعندما يستأنف العمل ، يجد أن جسده المتعب فى حاجة إلى الذهاب إلى واحد من الحمامات العامة ، فيسأل الناس عن مكان الحمام ، ولكنه يكتشف أن هذه المدينة لا تعرف الحمامات وأن الملك نفسه يستحم فى البحر . ويعجب أبو صير لذلك ويذهب إلى ملك المدينة ويعرض عليه أن يبنى فى وسط المدينة حماما عاما كالذى تعرفه مدينة الإسكندرية ، ويسر الملك بالفكرة التى لم يكن قد سمع عنها من قبل ، ويوفر لأبى صير كل الإمكانيات ، ويبنى الحمام ويدخله الملك أولا فيزداد سروره وعطاؤه لأبى قير ، ويدخله الأمراء والوزراء من بعده ، ويدرب أبو صير العمال والعاملات ، لكى يستقبل فى حمامه الرجال والنساء من كبار القوم، ويصبح أبو صير من أصدقاء الملك المقربين ومن أغنياء المدينة المعدودين .

تدخل الغيرة إلى قلب « أبى قير» وهو مع ذلك يذهب إلى الحمام ، ويستقبله أبو صير بشىء من العتاب ، وأبو قير يقسم له أنه لم يكن يعرفه حين أمر بضربه ويقبل الرجل الطيب الاعتذار ، ويوجه أبو قير لأبى صير « نصيحة مسمومة »

يوصيه بأن يعد للملك دواء من الزرنيخ يساعد على إزالة الشعر الزائد فى الجسد حتى تكتمل سعادة الملك عند دخوله الحمام، ويقبل أبو صير الفكرة بسرور ويشكر صديقه عليها .

يذهب أبو قير لمقابلة الملك ، ويفهمه بأن « أبو صير » ليس مخلصا له كما يعتقد ولكنه جاسوس مدسوس عليه لكى يقتله ، وأنه أعد لقتله دواء من الزرنيخ مدعيا أنه يزيل الشعر وأنه سيقدمه فى المرة القادمة، ويقول أبو قير للملك أنه علم بذلك فأراد أن يحذر الملك من شر هذا الرجل ، وأن الملك يستطيع أن يذهب إلى الحمام لكى يرى بنفسه صدق ما يقول .

يذهب الملك إلى الحمام فيعرض عليه أبو صير فكرة أن يدهن جسده بالزرنيخ لإزالة الشعر . وهنا يأمر جنوده بالقبض على هذا « الجاسوس » ويأمر قائد حرسه بأن يضع « أبا صير» فى زكيبة مملوءة بالجير، وأن يغلقها عليه ويضع الزكيبة فى قارب يمر به فى البحيرة الموجودة أسفل قصر الملك ، فإذا أعطاه الملك إشارة بيديه ألقى الزكيبة فى الماء فيموت أبو صير حرقا وغرقا فى وقت واحد .

يأخذ قائد الحرس أبا صير ولكنه لا يصدق أن هذا الرجل الطيب جاسوس فيضع فى الزكيبة بدلا منه حجرا ثقيلا ويلقيه فى البحيرة أمام الملك، أما أبو صير فيظل مختبئا فى حجرة قائد الحرس الموجودة فى أطراف شاطئ البحيرة ويتسلى أثناء ذلك بصيد الأسماك من البحيرة ويتجمع لديه قدر كبير منها ، وعندما يجوع يتناول واحدة منها لكى ينظفها ويشويها، وعندما يفتح بطنها يجد فيه خاتما ذهبيا فيضعه فى أصبعه .

يعود قائد الحرس من مهمته فيكتشف الخاتم فى أصبع أبى صير ويعرف على الفور أنه خاتم الملك ، وأن من يلبسه تصير فى يده قوة خارقة يستطيع بها إخضاع جميع المملكة له ، ومن يفقده يفقد كل أسباب القوة ، وكان الملك قد

سقط منه الخاتم فى البحيرة عندما أعطى إشارة للقائد بإلقاء حمولته فى الماء، وابتلعت الخاتم السمكة ، التى اصطادها أبو صير .

يأخذ القائد أبا صير إلى الملك وأمامه يحكى الملك ما قاله له أبو قير ويحكى أبو صير قصته مع هذا الصديق الغادر منذ البداية، ويرد أبو صير الخاتم إلى الملك ، ويأمر الملك بإحضار أبى قير ويحقق فى الأمر فيكتشف صدق ما قاله أبو صير ، ويأمر الملك أن يوضع أبو قير أمام عينيه فى زكيبة الجير.وأن يلقى به فى الماء .

ويعرض على أبى صير أن يكون وزيرا ولكنه يفضل العودة إلى الإسكندرية حزينا رغم كل ما كسب من الأموال ، وهناك على شاطىء البحر يلمح ذات يوم «زكيبة » تدفعها الأمواج إلى الشاطئ ويوصى عماله بأن يجذبوها ويفتحوها ويكتشف أن فى داخلها جثة أبى قير ، فيقرر أن يبنى له قبرا فى هذا المكان وأن يدفنه فيه ومن يومها أصبح اسم هذا المكان من شاطئ الإسكندرية « أبو قير» .

هكذا تنتهى الحكاية فى ألف ليلة وليلة ، وهى حكاية تكاد أن تشتمل على حكايات متداخلة ، وقد أمكن للدراسات المقارنة [1] أن تكتشف العلاقات بين بعض أجزاء هذه الحكاية وحكايات أخرى فى الآداب التترية والهندية والبربرية واليهودية والإيطالية والتراث الإسلامى ، ويمكن الوقوف أمام هذا التشابه واكتشاف التقاء وافتراق الآداب المختلفة فى التعبير عن مواقف مماثلة ، واكتشاف الفروق الفنية بين طريقة وأخرى ، والقدر الذى يضيفه كل أدب إلى التراث الإنسانى العام فى هذا الإطار .

والطريقة التى يمكن أن تقودنا إلى تحقيق ذلك الهدف تكمن أولا فى تقطيع هذه الحكاية إلى مشاهد وتتبعها من خلال ذلك التقسيم لا للوقوف على خط مباشر يربط بين مشهد ما ، ومشهد مماثل فى حكاية أخرى، ولكن على الأقل

---

(1) voir : Claud Bremond : Dossier d'un conte de mille et une nuit Critique mars. 1980 .

لإثبات لون من القرابة بين عملين يبدوان كفرعين من أبناء العمومة تباعدا ولكن ظلت بينهما مشابه تعود بهما معا إلى الجد المشترك، وفى هذا الصدد يمكن الإشارة إلى ثلاث قصص قديمة .

١- قصة من الأدب التترى القديم تحمل عنوان «المسافران» .

٢- قصة من أدب اليهود التونسيين تحمل عنوان «المعمارى والرسام» .

٣- قصة من الأدب الإيطالى يرجع تاريخها إلى سنة ١٣٦٠ .

وسوف نعرض أولا للخطوط الرئيسية لقصة « المسافران (١) » .

« كان هناك اثنان من الإخوة الفقراء ، أحدهما يؤمن بأن خير وسيلة للحياة هى الكذب والتحايل ، وثانيهما يرى بأنه ينبغى اتباع طريق الصدق والشرف ، وكان الكذاب يجد عادة وبسهولة ما يريد الحصول عليه، بينما يجد « الصادق» مشقة فى توفير أصغر الأشياء. وتناقشا كثيرا : أيهما على حق ، وأخيرا اتفقا أن يرحلا معا ، وأن يحتكما إلى أول ثلاثة يلقيانهم على الطريق ، وأن يرضيا بحكمهم ، وكان أول من قابلهم واحد من « رقيق الأرض» فسألاه : قل لنا يا أخى : أى المنهجين ينبغى أن نتبعه ، الصدق أو الكذب ، فقال الرقيق : إننى لو اتبعت الصدق فى حياتى لما استطعت أن أستريح من عناء العمل الشاق وأوامر السيد المرهقة ساعة واحدة ، وأننى لابد أن أكذب وأقول أننى مريض حتى يدعنى أنصرف من الغابة ... طبعا طريق الكذب هو الأفضل ، وتركاه وانصرفا ، فالتقيا بعد ذلك بواحد من التجار وطرحا عليه نفس السؤال ، فأجابهما بأن الكذب هو الأفضل ، وأنه لولاه لما راجت تجارته ولما استطاع حتى أن يجمع القوت الضرورى له ولأولاده .. وكان الثالث قسيسا تتريا فسألاه : أى الطريقين ينبغى أن يسلك المرء فى حياته: الصدق أو الكذب فقال لهما أن طبائع الناس جعلت اللجوء إلى الصدق محالا ، وأن الإنسان لو صدق حتى مع أهل بيته لوجد من المصاعب ما هو فى غنى عنها ... قال الكاذب

(١) توجد هذه القصة ضمن مجموعة من القصص الروسى ترجمت إلى الفرنسية تحت عنوان :
Contes russes - Paris 1978

للصـادق : هل علمت الآن أننى كنت على حق ، وأننى على حق دائمـا ؟ . وسـافـرا معا .. وأخذ « الكاذب» يحصل على كثير من الطعام دون أن يبذل كثيرا من العناء ، بينما يكد الصـادق نفسه ولا يحصل إلا على الفتات أياما متتالية وعضه الجوع ، فطلب لقمة من « الكاذب» ولكن ذلك قال له : ما المقابل الذى سوف تعطيه لى ؟ قال الصـادق أنت تعلم أنى لا أملك شيئا . قال « الكاذب» : دعنى إذن أفقأ إحدى عينيك وأعطيك لقمة . ولم يجد الآخر بدا من القبول ، ففقأ « الكاذب» عينه ، وأعطاه لقمة لم تكف حتى لشبعه ، وعندما عضه الجوع مرة أخرى ، وطلب لقمة ثانية ، كان رد « الكاذب» دعنى أفقأ عينك الأخرى .. قال له : وكيف إذن أسير ! ما أقساك ! قال : سأسحبك .. أما عن القسوة فإن لم تكن موافقا فدعنى وشأنى. وأخيرا وافق الصـادق ، الذى أصبح بعد ذلك أعمى .. ولم يلبث الكاذب أن تركه وحده فى الصحراء ومضى ...

أخذ الأعمى يتخبط فى الصحراء على غير هدى ، وقد أحس بوحشة ورعب شديدين ، ولكنه سمع فجأة صوتا يأمره بأن يتجه صوب نبع على بعد خطوات منه ، وأن يشرب منه ويغسل وجهه وعينيه ، وسوف يرتد بصيرا ، وفعل « الصادق» ذلك ، وعاد إليه بصره ، ويأمره الصوت المجهول مرة أخرى أن يتوجه ناحية شجرة معينة فى الغابة وأن يتسلقها ، ويسترق حديث الأرواح الخفية من خلالها ، و هناك يعلم من خلال ذلك الحوار أن واحدة من الأميرات أصيبت بداء عضال ، وأن لا أمل فى شفائها الا من خلال أيقونة معلقة على باب أحد التجار، ويلتقط « الصادق» اسم التاجر من خلال حوار الأرواح الخفية : ويجد حتى يلتحق بخدمته ويعمل عنده ثلاث سنوات ، وبعدها يسأله التاجر عن هدية يختارها بنفسه جزاء إخلاصه فى العمل .. ويطلب « الصادق» الأيقونة المعلقة على الباب ... ولا يتردد التاجر فى تقديمها له... ومن ثم يذهب إلى قصر الملك ، معلنا أن معه دواء الأميرة .. وكان الملك قد أعلن أن من يشفى الأميرة يصبح زوجا لها .. وينصح « الصادق» بأن تنزل الأميرة إلى الحمام ، وأن توضع معها الأيقونة، وتزول أمراضها جميعا ، وتزف إلى «الصادق» الذى يصبح أميرا .

ويسمع « الكاذب» عن الثراء والحظوة والشهرة التى لقيها أخوه فيسارع إلى الحضور والاعتذار إليه ويطلب منه الصفح عنه ، فيصفح « الصادق» .. ثم يسأله «الكاذب» عن السر الذى وصل به إلى ما وصل .. فيحدثه عن قصة الصوت الخفى والأرواح والشجرة التى تسمع من خلالها ويصف له مكانها .. ويقرر « الكاذب» أن يجرب بدوره التسمع.. ويذهب إلى الشجرة ويتسلقها .. ولكن الأرواح تكتشف وجوده فتصرعه .

هناك ملامح كثيرة مشتركة بين هذه القصة التترية القديمة وحكاية أبو صير وأبو قير : فالطبيعة المتناقضة بين رجلين متقاربين (أخوين هنا وجارين هناك) أحدهما صادق والآخر كاذب ، والاتفاق على القيام برحلة مشتركة (فى الصحراء هنا وفى البحر هناك) وغدر الكاذب بالصادق خلال الرحلة وتركه إياه فى ظروف قاسية (العمى هنا والمرض الشديد هناك) .. حتى هذه اللحظة تبدو الملامح العامة للقصتين متشابهة لكنها بدءا منها سوف تأخذ كل منهما طريقها الخاص فى تكوين الثروة لكليهما فى أبو صير وأبو قير ، ولأحدهما فقط فى « المسافران». وفى محاولة منافسة الكاذب للصادق وسلوك نفس الطريق هنا وعدم وجود ذلك هناك ، وفى خطوات النهاية بصفة عامة ، وهى ملامح تشترك مع قصص أخرى كما سنرى .. لكن الذى يلفت النظر هنا مرة أخرى ، ذلك التشابه بين حكاية الأيقونة والدواء الذى صنعه أبو صير لإزالة شعر الجسم، وحاول أن يقدمه للملك .. فكلاهما يتم عن طريق عنصر الرجل « الصادق» فى القصتين ، وكلاهما محاولة لتطهير الجسد من شىء زائد أو ضار ، وكلاهما أخيرا متصل بالماء ، فالأيقونة تلقى في ماء الحمام فيتم شفاء الأميرة، والدواء كان من المفروض أن يضعه الملك قبل الحمام فيسقط شعر جسده الزائد ، و هذا التشابه يؤكد مرة أخرى عنصر القرابة بين الحكايتين التترية والمصرية، ويؤكد أن هذه الخاصية الى اشتهر بها الفلكلور الهندى، وهى نسبة الأفعال الخارقة أو « الكرامات» للعناصر الخيرة فقط فى القصة قد انتقلت بدورها إلى القصص المصرى ممثلا فى أبو صير وأبو قير .

لكن القسم الثانى من قصة أبو صير وأبو قير أكثر شبها بحكاية أخرى واردة هذه المرة من التراث اليهودى التونسى وتحمل عنوان « المعمارى والرسام [1]» وهذه هى خطوطها الرئيسية :

حكاية المعمارى والرسام :

كان « رمبام» (ولعله شخصية موسى بن ميمون) يشغل فى بلاط سلطان مصر منصب الطبيب والمعمارى ، وذات يوم طلب منه السلطان أن يبنى له قصرا ، وجاء القصر آية فى الجمال وسر به السلطان سرورا عظيما ، فطلب من « رمبام» أن يختار بنفسه جائزته ، ووعده بتنفيذ أى مطلب يتمناه ، وكان مطلب رمبام الوحيد أن يفرج السلطان عن صديقه الوزير ، الذى كان الملك قد غضب عليه من فترة وأودعه السجن ، ونفذ السلطان الأمنية كما كان قد وعد وعادت للوزير حريته ومكانته ومنصبه أيضا ، بعد هذا رغب السلطان فى أن يزين ذلك القصر البديع فطلب من الرسام « كاريوكوس » أن يقوم بهذا الأمر ، ووضع الرسام كل فنه فى خدمة القصر ، فجاء العمل آية فى الجمال مما دعا السلطان إلى أن يعلن رضاه التام وأن يطلب من « كاريوكوس» أن يختار جائزته بنفسه وأن يحدد أى مطلب فيجاب له ، وكان مطلب « كاريوكوس» بعد أن استوثق من وعد السلطان هو أن يلقى بخصمه اللدود « رمبام» المعمارى إلى البحر، ولم يكن أمام السلطان إلا أن ينفذ ما وعد به، وكان أن عهد إلى « الوزير» أن يتولى القاء « رمبام» إلى البحر ، وأن يتم ذلك أمام الشهود .. ولم يكن الوزير قد نسى أن « رمبام » هو الذى أخرجه من السجن ورد إليه الحياة . فكيف يكون هو الذى يتولى بنفسه قتله ، ولم يعدم الوزير حيلة ، فقد وضع حجرا كبيرا داخل « جوال » كبير وألقاه فى البحر أمام الشهود ، وفى الوقت ذاته أخفى صديقه فى بيت صغير له بعيد على شاطئ البحر ، وأخذ يحمل له الطعام سرا كل يوم ، ويحمل له كذلك أخبار المدينة وما يتسلى به من كتب يقرؤها فى وحدته .

---

(1) D. Noy Contes populaire racontes par des Juifs de Tunisic Paris 1968 .

وبعد فترة من الزمن كان السلطان يستحم فى البحر فسقط من أصبعه خاتم نفيس كان يعتز به ويتفاءل ، فحزن حزنا شديدا ، وكلف الوزير بضرورة البحث عنه والعثور عليه ، وأخذ الغطاسون يفتشون قاع البحر شبرا شبرا دون جدوى ، وازداد غضب الملك فقال للوزير : سأعطيك أربعين يوما مهلة للبحث إذا لم تجد الخاتم خلالها ، قطعت رأسك ، وعاود الوزير مساعيه ومجهوداته عن طريق الغطاسين، دون أن يجدوا أى بادرة أمل للعثور على ذلك الخاتم .

خلال فترة البحث والوزير يحس أن المهلة الممنوحة له تقترب نهايتها وأن موته يقترب معها ، وأن عليه أن يدبر كثيرا من الأمور لأولاده من بعده ، نسى الوزير الزيارة اليومية التى كان يقوم بها لصديقه « رمبام » ، وانقطعت عن المسكين وسائل الطعام وأخبار المدينة ، فلجأ إلى الصيد من البحر الذى يقيم على شاطئه ، وذات يوم أخرج سمكة كبيرة وأخذ يعدها لغدائه ، فوجد بداخلها خاتما ثمينا فوضعه فى أصبعه وأكمل إعداد طعامه .. وظل يقتات من البحر طوال مدة غياب الوزير .

وفى اليوم التاسع والثلاثين للمهلة ، تذكر الوزير صديقه « رمبام» وقرر أن يذهب لوداعه ، قبل أن ينفذ فيه السلطان حكم الموت فى اليوم التالى ، وعندما وصل إلى حيث يقيم ، راعه أن وجد الخاتم فى أصبعه، وقص كل منهما الأمر على الآخر ، وأيقنا أن الخاتم الذى وجده « رمبام» ليس إلا خاتم السلطان .. ابتلعته السمكة ، واصطادها هو مصادفة .. فكرا إذا كيف يضربان كل العصافير بحجر واحد .. وأخيرا اهتديا .. عاد الوزير كأنه لم يجد شيئا وليستعد فى الغد للقاء مصيره . و اجتهد « رمبام» خلال ذلك اليوم فى أن يصنع لنفسه ثوبا من زعانف السمك وجلوده ، وارتداه فى اليوم التالى وذهب يطرق باب قصر السلطان ، وأمام دهشته حكى له « رمبام» أنه بعد أن ألقى به فى البحر ، هبط إلى القاع وهناك حملوه إلى قصر سلطان البحر الذى علم أنه « المعمارى » الأول لسلطان البر، فطلب منه أن يبنى له فى قاع البحر قصرا لا يقل عما بناه للسلطان فوق الأرض ، وفعل « رمبام» وأتم القصر ، وسر سلطان البحر كثيرا من ذلك البناء وأرسله إلى

سلطان البر لكى يشكره ، وعرفانا بالجميل أرسل معه الخاتم الذى كان قد ضاع من السلطان فى البحر ... وسر السلطان كثيرا بخاتمه وبرقبة الوزير التى أنقذت ، لكن « رمبام» أضاف قوله : إن سلطان البحر كلفنى أن أحمل إليك مطلبا ، أنه بعد أن علم ببراعة رجالك فى العمل ، طلب أن ترسل له على الفور الرسام «كاريوكوس» لكى يتم تزيين القصر الذى بنيته له ، تماما على النحو الذى أتم به تزيين القصر الذى بنيته لك . قال السلطان : أيها الوزير ، أرسل الرسام «كاريوكوس» إلى ملك البحر على الفور . ونفذ الوزير الأوامر هذه المرة بدقة شديدة، ووضع الرسام فى «جوال» وألقى به فى البحر أمام الشهود لكى يزين قصر ملك البحار» !

هذه القصة اليهودية مع أنها صدى لقصة مشهورة فى « الفلكلور الهندى ، إلا أنها مع ذلك تحمل ملامح أصالة شرقية تجعلها أقرب إلى أن تكون مصدرا مباشرا للقصة المصرية أو أبو صير وأبو قير ، أو على الأقل أن تكون واسطة بين القصتين الهندية والمصرية ، والقصة الهندية المشار إليها تحمل فى « ديوان القصص النمطية فى الفلكلور الهندى » رقم ٩٨٠، وهى تحمل نفس العنوان الذى تحمله القصة اليهودية « المعمارى - والرسام» لكن أحداثها تسير على نمط مختلف بعض الشىء « يريد أحد الرسامين أن يدبر مكيدة لعدوه المعمارى ، فيقنع ملك الهند بأن أباه إله النار فى السماء ، يطلب أن يبنى له قصر على نظام قصر ابنه فى الأرض ، وأن على الملك أن يرسل إليه المعمارى قبل أن يحل غضبه على أهل الأرض ، ويأمر الملك المعمارى أن يبنى لنفسه برجا عاليا وأن يصعد فى قمته ويغلق عليه ، ثم تشعل النار فى البرج حتى يتحول بمن فيه إلى دخان فى السماء ، وهناك يؤدى المعمارى مهمته المقدسة فى بناء قصر لإله النار ، ويشيد المعمارى برجه بنفسه ، لكنه يحتاط فيجعل فيه نفقا سريا يقوده إلى باطن الأرض ، ومنها إلى مخرج بعيد ، ويدخل البرج ويغلق عليه ، وتشعل النيران لكنه بالطبع ينجو من خلال النفق .

ويختفى « المعمارى » زمنا ، ثم يظهر فى بلاط الملك لكى يقول: أنه أدى المهمة على أحسن ما ينبغى وأن الإله يشكر ابنه الملك ، ويطلب منه أن يرسل له

على الفور « الرسام» لكى يضع اللمسات الأخيرة للقصر ، ويتولى المعمارى بنفسه بناء برج للرسام – دون نفق هذه المرة – ومع النيران التى تشتعل ، يصعد الرسام للسماء ولكن دون أمل فى العودة » .

هناك ثلاثة فروق رئيسية بين الحكاية الهندية والحكاية اليهودية . أولها اللجوء إلى حيلة إرسال « العدو» فى مهمة مقدسة وراء العالم، هذه الحيلة تظهر قوية فى الحكاية الهندية ، وتبنى عليها ، فهى تظهر مرتين فى مكيدة الرسام للمعمارى ، وفى رد المعمارى عليه بنفس الطريقة، فإذا أتينا إلى القصة اليهودية وجدنا هذه الحيلة تضعف فهى لا تظهر إلا مرة واحدة من خلال انتقام المعمارى من غدر خصمه الرسام ، وفى القصة المصرية تختفى هذه الحيلة تماما لكى يحل محلها قضية أخرى هى مكيدة استخدام الدواء المزيل للشعر ، وإذا أردنا أن نلخص الفروق على طريقة البروفسير كلود بريموند لجاز أن نقول : فى القصة الهندية يبدو الرسام « خبيثا» والمعمارى « خبيثا ونصف» فى القصة اليهودية يبدو المعمارى «خبيثا» ولكن الرسام ليس كذلك فلقد كان فى عدائه مباشرا ، وطلب الانتقام بصورة واضحة ، أما فى القصة المصرية فأبو قير هو الذى يبدو « خبيثا» لكن على طريقة أخرى .

الفرق الثانى الذى أضافته الحكايتان اليهودية والمصرية يكمن فى ظهور دور « الوزير » فى مجرى الأحداث ، وهذا الظهور ليس ثانويا ، بل إنه يغير الهدف الأخلاقى من « الحكاية » فبعد أن كان ذلك الهدف فى القصة الهندية ، هو الصراع بين « خبيث وأخبث » أصبح فى القصتين الأخريين هو أن الصداقة قد تتغلب على نتائج الغدر، ولقد استطاعت الحكاية المصرية أن تتغلب على فقدان عنصر «الوزير» ببدائل أخرى فأسندت دوره إلى شخصيات ثانوية مثل قبطان الباخرة وبواب الفندق وقائد حرس الملك ، وهى شخصيات قدمت العون لأبى صير جزاء على إخلاصه وطيبته، لكن القصة اليهودية ركزت ذلك الدور فى شخصية الوزير الذى أنقذ «رمبام» من الموت ولكنها جعلت « رمبام » فى مقابل ذلك ينقذ الوزير نفسه من الموت مرتين .

الفرق الثالث هو ظهور مسألة « الخاتم» الذى تبتلعه السمكة ويردها « الخير» وهى حيلة بدأت بها القصة اليهودية ، لكى تصيب فى وقت واحد هدفين : إنقاذ حياة الوزير المنوط به البحث عن الخاتم وإرسال « الرسام» الشرير إلى قاع البحر ، ولا شك أن قاع البحر هنا هو أعالى السماء فى القصة الهندية، والتغيير تم اتفاقا مع تغيير الشرائع والديانات والعادات ، وظهور الإغراق عقوبة ، وشخصية « الغريق» غير المنتظر الذى يعود هنا ، هى بعينها شخصية الحريق غير المنتظر الذى عاد فى القصة الهندية ، والصورة التى تقدم عن العالم البعيد الذى كانا فيه هى صورة واحدة فهو عالم كرم وحسن استقبال وإجلال للسلطان وطلب لمزيد من سفرائه !

ويلاحظ أن تلك الحيلة أو ذلك التفسير بشكله الساذج نسبيا لم يلجأ إليه أبو صير فى الحكاية المصرية ، وإنما قدم الحقيقة كما عاشها بعد أن وثق من النتيجة.

وإذا كانت الرواية اليهودية وحكاية ألف ليلة وليلة تتفقان فى اللجوء إلى عقدة الخاتم والسمكة فإن هناك - فى هذا المجال - اثنتين من نقاط الضعف وقعت فيهما الرواية اليهودية وتلافتهما حكاية أبو صير وأبو قير وهما :

١- تلفيق بعض الأحداث بطريقة غير مبررة .

٢- دوافع ضياع الخاتم من يد السلطان التى تبدو غير كافية .

وفى مجال تلفيق الأحداث يلاحظ أن الرواية اليهودية عندما تتحدث عن تفصيل تنفيذ الوزير لأمر السلطان بإغراق « رمبام» يرسل معه الملك ثلاثة من العبيد لكى يكونوا شهودا على الإغراق فى عرض البحر وبعدفترة من الإبحار يرسو الوزير على الشاطئ فينزل العبيد ثم يبحر هو والمعمارى وحدهما حتى يتاح له تنفيذ خطته، وتلك ثغرة خطيرة فى خطة قائمة على الكتمان ، وقد تلافت حكاية ألف ليلة هذه النقطة بأن جعلت الإغراق قريبا من الشاطئ وليس فى عرض البحر وجعلت الملك نفسه شاهدا ومعطيا أمر التنفيذ ، وتلافى نقطة الضعف هذه قاد إلى تلافى نقطة الضعف التالية ، ففى القصة اليهودية لم يكن هناك دافع حقيقى متصل بجوهر الأحداث يدفع الملك إلى النزول إلى البحر فى هذه الفترة . ومن ثم

إلى ضياع خاتمه ، لكن قصة ألف ليلة جعلت إعطاء الملك لإشارة الإغراق بيده سببا فى سقوط الخاتم فى تلك اللحظة، والواقع أن النجاح الفنى هنا ، لا يكمن فقط فى « الاقتصاد» الزمنى على مستوى العقدة ، ولكن أيضا على مستوى المغزى الخلقى للرواية ، فالإشارة غير العادلة التى أعطاها السلطان، لم تكد تنتهى حتى لقيت جزاءها من خلال حركتها ذاتها عن طريق ضياع الخاتم .

فى نفس الوقت الذى تتمتع فيه « العقدة» فى الحكاية المصرية بالإتقان فى هذا الجانب تعانى من الضعف من جانب آخر بالقياس إلى الحكاية اليهودية ، فالدوافع التى دفعت « رمبام» إلى الصيد جاءت من انقطاع الوزير عنه أربعين يوما وعدم وجود مورد آخر للطعام، لكن الدوافع التى دفعت « أبو صير» للصيد ليست على نفس الدرجة من القوة ، فلم يكد يتركه قائد الحرس حتى اصطاد وأخذ يعد سمكة لطعامه ، بل إن إسناد مهمة صيد السمك لقائد الحرس نفسه تبدو غير مبررة .

بقى أن نقول إن « الرسام» الذى غرق من قبل فى شاطئ أبو قير بعد أن رسم قصر سلطان مصر ، هو نفسه « الصباغ» الذى طفت جثته على نفس الشاطئ» فى حكاية ألف ليلة وليلة ، وليس من المصادفة أن تكون صناعة الرسام اليهودى والصباغ المصرى هى الألوان ! وعندما نقل راوى حكاية أبو صير وأبو قير مسرح الأحداث إلى الشاطئ الآخر المقابل للإسكندرية ، وجد بلا شك صعوبة فى أن يحمل الجثمان مرة أخرى إلى ذلك الشاطئ. وكان لابد له أن يعتمد على حسن اتجاه سير التيار والأمواج ، وحسن نوايا الصديق الطيب أبو صير وعلى إرادة الله قبل كل شىء .

إن وظيفة المعمارى والطبيب والنقاش فى القصر اليهودى لم تتغير وإنما تطورت فى ألف ليلة حيث تحول المعمارى إلى حلاق، والنقاش إلى صباغ رتنزل مرحلة كبيرة فى سلم الحياة الاجتماعية، ومع ذلك فليس الخلاف إلا شكليا وفى هذه النقطة فإن القصة اليهودية تقدم الحلقة المفقودة بين القصة الروسية وقصة ألف ليلة .

العلاقة بين كاريوكس النقاش وأبو صير الصباغ واضحة فكلاهما صناعته الألوان ويكاد يكون الخلاف فى مكانة الشخصيات أكثر مما هو فى وظيفة أصحابها، أحدهما يكافح ليعيش فى المدينة والآخر يشغل مكانة فى البلاط ، لكن أبو صير الذى يبدأ قصته موظفا صغيرا ، لا يلبث أن يحتل مكانا مقاربا لمكانة كاريوكوس فى بلاط المدينة التى لم تكن تعرف قبل من فن الألوان إلا الأبيض والأزرق ، وموضوع الترقى الاجتماعى ومجاوزة الطبقة الذى يظهر فى أبو صير وأبو قير يمثل هنا أهم الفوارق ، فقصة ألف ليلة تظهر كيف يمكن أن ينجح الإنسان فى البلاط أكثر مما تظهر كيف يمكن أن يخسر ، وفى المقابل فإن التنافس المهنى بين الحلاق والصباغ لم يعد ضروريا ضرورته بين المعمارى والنقاش ، فهذان الأخيران يمارسان مهنتين متكاملتين تعقب إحداهما الآخرى فى البلاط فى إتمام نفس العمل ، فهما مضطران لأن يتعاونا مع مخاطر الاحتكاك والتنافس فى لحظة الجائزة الختامية .

ولكن قد تبدو العلاقة بين الطرفين الأخيرين المعمارى « رمبام» والحلاق أبوصير أقل قوة ، لكن من السهل العثور على خيوط الشبه فيها ، فرمبام ليس فقط معماريا ، ولكنه أيضا طبيب ومهندس وكيميائى وفلكى ومستشار سياسى ، وهو واحد من الشخصيات التى تستطيع أن تفعل كل شىء، وهى صفة يمكن أن تلصق عادة بحلاق الملك لأن الذى يتناول لحية جلالته كل يوم يكون أقرب الناس إلى أذنه.

إن الحلاق والصباغ فى ألف ليلة وليلة ، يخرجان من أوساط أقل علوا، ويبدوان أن وكأنهما إسهام تقدمه أوساط « الصناع» فى العبقرية العالمية للقصة الشعبية فشىء ما يحملهما فى تلك المغامرة البحرية ولا يكادان ينامان فى الإسكندرية ، حتى يستقيظا على هواء آخر وبلاد أخرى وتحملهما المصادفة للقاء الملك ، ويقترحان عليه الإصلاح فى مملكته، وهنا تأتى ضربة الحظ الأولى التى ترفعهما إلى مصاف كبار الموظفين .

بهذه الطريقة يصبح الحلاق الفقير الذى لم يغلق كفيه على دينار ذهبى يوما ، يصبح معماريا ، كأبطال القصص الذين سبقوه فى التراث اليهودى والهندى

والروسى ، وبناؤه للحمام هو الصدى البعيد للقصر الذى بناه المعمارى من قبل . وكاد أن يحترق فيه، ولكن الانتقال هنا يتم بطريقة ذكية ، فالحلاق حين يصبح معماريا لا يبنى قصرا ولكنه يبنى « حماما» وهو شىء داخل فى إطار مهنته الأولى .

وموضوع الحمام يثير بدوره موضوع « العجينة النازعة للشعر» والذى كان مدخلا للمكيدة التى دبرها أبو قير ، ومع أن المكائد التى يمكن أن يدبرها منافس لمنافسه لا تحصى فى القصص، فإن من الصعب تخيل مكيدة على هذه الدرجة من الإحكام فى موقعها ، والفولكلور الشرقي على نحو خاص ، ملىء « بالمقالب التى تدبر من خلال العجين اللاصق » .

وعلى سبيل المثال تلك الطرفة التى تحكى فى مجموعة Jaques de Vitry عن مهرج التقى بفارس ملتح فى حمام القديسة جان دارك ، وأفهمه المهرج أن فى حقيبته مرهما يعطى للبشرة التورد والحيوية، ورفض أن يعطيه منه شيئا ، وخرج المهرج متناسيا حقيبته ، فهجم عليها الفارس ، وأخذ علبة المرهم ودهن بها وجهه وإذا به يلتصق بشعر لحيته ولا يخرج إلا معه وأصبح سخرية للجيش كله [1] .

وجزء من الإحكام فى هذه النقطة يأتى من تداعى الجزئيات فالعجين اللاصق وهو حارق ، يراد استعماله فى ماء الحمام ، يستدعى تدبير المكيدة جزءا مماثلا ، أن يوضع أبو صير فى جوال مملوء بالجير وهو حارق ويلقى به فى ماء البحيرة ، لكى يموت «حرقا وغرقا» فى نفس الوقت « والعجين اللاصق يقع فى منطقة بين الحرق والغرق هو نصف عقاب لأنه يحرق الشعر كالنار ونصف ثواب لأنه يرد البشرة ناعمة كالماء، وهذا الغموض فى الخصائص يهيئ الجو للمكيدة، فأبو صير بناء على نصيحة أبو قير ، يتصور العجين اللاصق كموصل لألطف وأنعم ملمس للبشرة يريد الوصول إليه من خلال صناعته ، والملك بناء على نصيحة أبو قير نفسه لا يتصور من العجين إلا جانب السلخ والنزع ، ويقرر على الفور أن يرد على تصور أبو صير بوضعه فى الجير الحارق والماء المغرق .

(1) Die Exempla aus den Sermones Feriales et communes Heidelberg. Creven, 1914 P. 46 - 47. Cite Par Bremond. op. cit .

«قصة الحوار المبدع»

لم يكن الغرب المسيحى يجهل تماما موضوع « أبو صير وأبو قير» فهنالك أحداث تتشابه مع أحداثها فى قصة الحوار المبدع Dialogus creaturarum وهى منسوبة إلى مؤلف غير معروف يدعى نيكولا دى برجام Nicolas de Pergame أو إلى طبيب من ميلانو يدعى ماينودى ماينيرى Maynode Maynerie عاش فى حوالى ١٣٦٠ - ١٤٠٠ .

والقصة تقول ما يأتى :

كان هناك إمبراطور، وكان لديه اثنان من الصناع ، أحدهما خياط والآخر حلاق ، وكان الذى يقص الثياب يكره من يقص الشعر؛ لأن له حظوة لدى الإمبراطور أكثر منه ، ومن هنا فقد كاد له لدى الإمبراطور ، واتهمه أنه يقول أن رائحة الامبراطور كريهة وأنه لا يكاد أن يطيقها عندما يقترب منه ليحلق له لحيته . وأمر الملك أن يوضع الحلاق فى جوال وأن يلقى به فى البحر ، وعندما كان الملك يعطى للبحارة إشارة للتنفيذ، وقع منه خاتمه فى البحر ، لكن الحلاق رشا البحارة وهرب معهم إلى بلاد بعيدة حيث كون بها ثروة طائلة ، وذات يوم اشترى سمكة فوجد فى بطنها الخاتم ، فعاد به وقدمه للإمبراطور وبرأ نفسه أمامه من التهمة التى ألصقت به ، وعندما طلب منه الملك اختيار جائزة ، اختار أن يلقى بالخياط - الذى كان قد سعد كثيرا بموت الحلاق - فى البحر ، وفى نفس المكان .. وهكذا عاد الحلاق إلى مكانته لدى الإمبراطور ، ومات عدوه الذى كان يظن أنه انتصر ، ومن هنا جاء قول الحكيم سينيك .

توقع أن تجد من الآخرين ما تنوى أن تفعله بهم [1] .

(1) Cit Par. Claud Bremomd - op. cit .

فى هذه القصة نجد موضوع أبو صير وأبو قير مع بعض الاختلافات التى تؤكد البعد الزمنى للقصة الأصلية .

فالعنصر المستمر فى أبطال القصة الذى يمكن أن يقارن مع أبطال القصص الأخرى يتمثل هنا فى الحلاق فقط ، ولكن الحلاق هنا ليست له كفاءة معمارية ، ومنافسه هنا ، يصبح « خياطا» يقص الثياب ، ولنلاحظ ذلك التحول « الانزلاقى» من شخصية « النقاش» ملون الجدران فى القصر إلى شخصية « الصباغ» ملون الثياب ، إلى شخصية « الخياط» قاص الثياب .

و هدف المنافسة هنا يتضاءل كثيرا ، فلم يعد صراعا على السلطة أو الحظوة بين اثنين من كبار شخصيات البلاط بقدر ما هو تصفية حساب قديم بين اثنين من الخدم ، ليسا من العلماء ولا من الصناع ولا من الساسة ، وإنما تدفعهما الغيرة من استئثار أحدهما بحظوة سيده دون الآخر .

وإذا كانت المكيدة هنا قد احتفظت من مكيدة أبو صير وأبو قير بمصير الإغراق ، فإنها غيرت الدافع من قضية العجين اللاصق إلى الرائحة الكريهه .

شخصية الصديقين القديمين اللذين ينقلبان إلى متنافسين عدوين تظهر جذوز صداقتهما بوضوح فى أبو صير وأبو قير ، وتخف قليلا فى القصة اليهودية وتختفى تماما فى القصة الإيطالية ، هنالك فارق دقيق آخر يظهرفى طريقة إخفاء المحكوم عليه بالغرق ، ففى ألف ليلة يخفيه « الكابتن» فى جزيرته فى انتظار أن يمر« غليون» يحمله ، وفى القصة اليهودية يخفيه الوزير فى جزيرة قريبة، لكنه فى القصة الإيطالية يهرب والبحارة معه إلى بلاد نائية ويصيب بها كثيرا من الثراء. وطريقة الإلقاء فى الماء هنا تبدو منقولة عن ألف ليلة . والنص اللاتينى للحكاية يقول بالدقة : أمر الملك أن يوضع الحلاق فى جوال حتى رقبته ، ويربط به حجر ويرمى فى الماء، لكن ذلك سوف يترك بقية الأحداث غير معللة ، فكيف استطاع البحارة أن يخدعوا الملك ، الذى كان يشرف بنفسه على تنفيذ الحكم ؟

ونقطة أخرى ضعيفة فى القصة الإيطالية.. ما قيمة خاتم الملك الذى ضاع منه سنوات طويلة ورده إليه الحلاق ؟

خاتم الملك فى التراث الدينى والأدبى

ولنرجع إلى حكاية خاتم الملك التى أفقدتها القصة الإيطالية معناها ، ولم تعد خلالها إلا محاكاة ميكانيكية . وأسطورة الخاتم ترجع إلى أسطورة بوليقراط Polycrate . وفى إحدى الروايات التى تعكس التصور الهيلينى ، يبدو بوليقراط وقد عرف أن ثروته (غير الشرعية) تغضب الآلهة فقرر أن يلقى فى البحر عن طواعية خاتمه رمز ملكه وقوته ، وبعد عدة أيام وجد بوليقراط الخاتم فى بطن سمكة ، وضعت أمامه على المائدة فعرف أن الإلهة رفضت ما قدمه ، وفقد الأمل فى استمرار ملكه ، وعلى العكس يبدو الملك فى حكاية أبو صير وأبو قير وقد ارتبط سر قوته وملكه بوجود الخاتم معه ، وعندما سقط منه الخاتم رغم إرادته فى الماء وضعت قوته وملكه فى خطر . وعندما وجد الخاتم فى قلب سمكة وقدم له عادت إليه الطمأنينة والأمان، ودون شك فإن التقاليد الإسلامية تبدو ضد المساومة التى حاول بوليقرا ط أن يخدع بها الآلهة ، فالله هو الذى يهب ويمنع ولكنه لا يقبل التملق ، فإذا سقط الخاتم رمز الملك فى الماء فمهناه أن أالله قد حرم حامله من السلطة ، وإذا عاد إليه الخاتم فمعناه أن الله قد أعادها إليه .

على هذا النحو قلب التراث الإسلامى الشعبى أسطورة بوليقراط، وعلى نحو مماثل أيضا أدمج بها حكاية أخرى هى حكاية « خاتم سليمان» ربما تأثرا بالإسرائيليات ، وفى هذا المجال فإن هناك نصا أورده كثير من المفسرين فى تفسير قوله تعالى فى سورة ص : «وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَىٰ كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ » (٣٤) يقول البيضاوى فى أنوار التنزيل: كانت لسليمان أم ولد اسمها أمينة إذا دخل للطهارة أعطاها خاتمه، وكان ملكه فيه ، فأعطاه لها يوما فتمثل لها بصورته شيطان اسمه صخر وأخذ الخاتم وتختم وجلس على كرسيه فاجتمع عليه الخلق ونفذ حكمه فى كل شىء إلا فيه وفى نسائه، وغير سليمان عن هيئته فأتاها يطلب الخاتم فطردته فعرف أن الخطيئة أدركته فكان يدور على البيوت يتكفف حتى مضى أربعون

يوما فطار الشيطان وقذف الخاتم فى البحر فابتلعته سمكة فوقعت فى يده فبقر بطنها فوجد الخاتم وخر ساجدا وعاد إليه الملك (1)

وهناك كثير من المفسرين يعزون هذه الرواية إلى الإسرائيليات وقد تكون كذلك ، ولكن الذى يعنينا هنا فى الدراسة المقارنة أن مثل هذه الرواية كانت شائعة على ألسنة الناس فى العالم الإسلامى فى الوقت الذى كتبت فيه حكايات تستلهمها مثل حكاية أبو صير وأبو قير ، ومن خلالها تم تبادل التأثر والتأثير مع الآداب الأخرى .

والفارق الرئيسي بين حكاية خاتم سليمان، والقصص الثلاث التى رويناها أن سليمان قد وجد بنفسه الخاتم الذى يبحث عنه، بينما رامبام ، وأبو صير ، والحلاق الإيطالى وجد كل منهم الخاتم وحمله إلى الملك ، والشيء السحرى الذى هو سر الملك ، لم يكن يفيدهم إلا فى إثبات براءتهم الشخصية من تهم نسبت إليهم ، ومن ثم فالخاتم فى حالتهم رمز للولاء وليس رمزا للملك . ويمكن أن يلاحظ فى هذا الصدد أن القصة الإيطالية لم تشر إطلاقا إلى علاقة الخاتم بالملك، ومن ثم فإن من غير الواضح استغلاله فيها شفيعا لبراءة الحلاق، وعلى العكس فإن قصة ألف ليلة شديدة التحديد ، لكنها يمكن أن تعد ركيكة من إحدى الزوايا ، فقيمة الخاتم هنا لا تظهر على أنها مرتبطة بقوة الملك حفظا وتنفيذا ، ولكنها تبدو مرتبطة بصيانة هذا الملك من الزوال ، ومن ثم تبدو هنا بعض نقاط الضعف : كيف لم يعرف مثلا أبو صير بقوة وتأثير الخاتم ، وهى قوة شائعة على المستوى الشعبى وتركه يطير رقاب اثنين من الأتباع كما تشير القصة فى ألف ليلة ؟ ثم لماذا لم يستغل الملك فى غضبته الأولى ضد أبو صير ، هذا الخاتم ليطير رقبته ؟

وفى الحقيقة فإن « علة » صون الخاتم للمملكة من السقوط ، يبدو أنها من اختراع الرواة المتأخيرن ، الذين توقفوا عن استخدام سحرية الخاتم فى كل جزئية من القصة لاستجلاب المنفعة ، وفى ألف ليلة يمكن أن يقال أن الملك هنا

---

(1) البيضاوى - انوار التنزيل وأسرار التأويل - تحقيق محمد سالم محيسن - مكتبة الجمهورية العربية ص ٣٨٢ ، وانظر روايات مماثلة عند الطبرى وابن كثير فى تفسير هذه الآية .

ملك ، لا لأن الخاتم معه كما كان الشأن مع الملك سليمان ، ولكن لأن الناس يخافون من الخاتم الذى معه، وعندما يفقد هذا السلاح المطلق ، فإنه لا يفقد التاج مباشرة كما فقده سليمان ، ولكن يخاف أن تكتشف فيه نقطة الضعف تلك . وعندما رأى القبطان الخاتم فى يد أبو صير ، ورأى فيه ملك البلاد، كان أبو صير أعقل من هذا ، فرفض منه هذا التصور ، كما رفض من بعد منصب الوزير ، وقنع فقط بالغنى الذى يحصل عليه ، وببراءة الطوية التى يحملها، وبالرحلة الطويلة التى يقوم بها ، وتلك فى الواقع هى أهداف الطبقة التى كتبت لها ومن خلالها هذه القصة .

ولنعبر الآن من حكايتى بوليقراط والملك سليمان إلى قصصنا الثلاث رامبام والحوار المبدع وأبو صير وأبو قير . حيث نجد تغييرا جذريا فى استعمال الخاتم كمحرك الأحداث ، ففى الأسطورتين ، نجد أن البطل هو الملك ، وأن قيمة الصياد الذى يجد السمكة ويقدمها ضئيلة ، ولكن فى القصص ليس المهم أن الملك وجد خاتمه ، ولكن المهم هو مصير المخلص الذى قدم له هذا الخاتم . وفى ضوء هذا التفسير يمكن أن يفهم أن سقوط الخاتم فى البحر هو إرادة إلهية قصد بها تبرئة المخلص وإظهار المذنب الحقيقى الظالم .

و هذا الخاتم يمر بإرادة الله من يد الملك القادر إلى يد الضحية؛ ليكون بين أصبعه مصير جلاده نفسه ، والمعنى العميق أن السماء يمكن فى أى لحظة أن تتدخل لتقلب ميزان القوى بين الأقوياء والضعفاء ، وترد الغنى فقيرا والفقير غنيا ، وتحول فجأة مصير بائس كان فقد الأمل فى الإنقاذ .

★ ★ ★

الدوائر المتشابكة
دراسة فى الصياغة الروائية المصرية
لحكايات ألف ليلة وليلة

كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا (ألف ليلة وليلة) ، بما أسموه « عبقرية الكاتب المصرى المجهول » الذى ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف المراتب الأولى من الفن القصصى العالمى . ولقد كان ماكدونالد يتساءل :

« من هو الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وجودر وأبو قير ؟. ومن الذى ابتكر حكايات الأحدب ، وحكاية مزين بغداد ؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء الدين بالعربية ؟ إن هذه الحكايات جميعاً فيها من الواقعية المباشرة الإنسانية ، ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباينة ما فى القصص الفارسى أو الهندى من بعد عن الواقع ... ما هى سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون ويكتسبون ؟ أولئك الأفذاذ فى الأدب الشرقى »[1] .

ولعل هذه العبقرية القصصية ، للكاتب المصرى المجهول الذى أعطى لحكايات (ألف ليلة) فى مجملها صياغتها الأخيرة ، هى التى طورت الانطباع الذى كان قد تكون إزاء أصول هذه الحكايات فى عهد ترجمتها الأولى ، بأنها حكايات " باردة " إلى ذلك الانطباع المنبهر الذى عبر عن جانب منه ماكدونالد الذى يمكن أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم عن النسخة القديمة ، يقول ابن النديم المتوفى سنة ٨٣٥ هـ عند حديثه عن (ألف ليلة) :

(١) ماكدونالد : دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية) ، جـ٤ ص٢٠٩ ، دار الشعب ، القاهرة ، د. ت .

" والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الإسكندر ... واستعمل لذلك بعده الملوك " هزار أفسانه " ويحتوى على ألف ليلة ، وعلى دون المائتى سمر ، لأن السمر ربما حدث فى عدة ليال ، وقد رأيته بتمامه دفعات وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث " [1].

وما بين هذه المرحلة التى كان يوصف فيها القصص الغُفل لـ (ألف ليلة) بالبرود والغثاثة ، شأنه فى ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة ، والمرحلة التى انتهت إليها صياغتها الفنية فى مصر فى القرن السادس عشر الميلادى / العاشر الهجرى من جهة أخرى ، لعب قلم القصاص المصرى المجهول دوراً مهماً فى تطوير فن القصص العربى ، وتحويله من الطرفة أو النادرة أو الخرافة إلى القصة والرواية بمعناها الفنى ، وكما يقول ليتمان :

« فقد اتخذ الأدب القصصى فى مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به ؛ ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة Roman فى اصطلاح الفرنك ، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable والأقصوصة Conte والحكاية Nouvelle » [2] .

هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطبائع النفوس ، وتوجيه الحديث إلى طبقة عريضة من " الجمهور "، وهى خصائص لم تتكامل لدى القاص العربى القديم فى الحجاز أو الشام أو العراق ، حين سادت نغمة الإيجاز فى القول وشعارها " حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق " ، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح يغنى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام ، وتأثرت كتب الخطاب النثرى ، بما ترجم عن الفارسية فى هذا المجال من الحديث عن " آداب المجالس " . وقد بعد القاص المصرى عن كل ذلك ، وانطلق فى فن الحكاية مفصلاً ومحللاً ،

---

(١) الفهرست لابن النديم ، طبعة فلوجل ص ٣٠٤ .
(٢) انظر : دائرة المعارف الإسلامية ، النسخة العربية جـ٤ ص ٢١٣ .

استجابة لخصائص عرقية وبيئية قديمة ، ساعده عليها فيما يبدو تأخر وجود سدة الخلافة العظمى فى مصر ، وما يتبعه ذلك من التعود على نسيج الحكاية امتثالاً لمبادئ آداب مخاطبة الملوك ، بل إن هذه السدة عندما انتقلت إلى مصر فى العصر الفاطمى ووجدت هذا الفن القصصى قد نما وترعرع ، لم تتردد فى استخدامه كما هو فى بعض الأحايين لخدمة أهداف الدعاية والسياسة ، فلقد قيل:

" إن ريبة حدثت في قصر العزيز بالله (الفاطمى) فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية فطلب إلى شيخ القصاص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهى الناس عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعاً فى اثنين وسبعين جزءاً سمرت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم " [1] .

ولاشك أن منهج " الإلهاء " الدعائى هذا ، قد اتبع فى كثير مما نجده من نماذج بين أيدينا اليوم فى القصص الشعبى فى (ألف ليلة) وغيرها ، وهو منهج أفاد التراث الأدبى كثيراً ، ربما من حيث لم يرد ، غير أن القصاص المصرى ، لم يكن يجلس فقط فى انتظار أوامر الإلهاء ، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذى كان يمثل بالنسبة له ما تمثله وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة ، وكان ينتظر منه وجبة التسلية المسائية والمنتديات والمقاهى ، وكان رزق هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص ، وهم حريصون على ألا ينضب المعين لكى لا تنقطع أسباب الرزق ، ومن ثم فقد كانوا يعيدون فى بعض الأحيان تناول القصص العراقى أو الهندى أو الفارسى مع مزجه بالطابع المصرى القصصى ، وإيجاد ألوان من التوالد تتم فى شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية ، ونحن نلتقى بهذا النمط كثيراً فى (ألف ليلة) ، وربما كان من أكثر حكاياته شهرة " حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة " [2] التى نود أن نقف فى هذه الدراسة أمام تحليل بنيتها ودلالاتها الفنية المتعددة.

---

(١) السابق ص ٢١٢ .
(٢) ألف ليلة وليلة ، مطبعة صبيح بمصر (د . ت) جـ٣ ص٢١٢ وما بعدها .

تتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها ، وتنتمى الحكايات الثلاث مكانيا إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر ، وتنتمى زمانيا فى الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد ، وصلاح المصرى مقدم ديوان مصر ، لكن ذلك الانتماء الحكائى لا يتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعى الذى يمكن الاستئناس فى تحديده ببعض الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة فى الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد ، فى محاولة للاقتراب من زمن الحكاية وزمن الصياغة.

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالى :

" كان فى زمن هارون الرشيد رجل يسمى أحمد الدنف ، وآخر يسمى حسن شومان ، وكانا صاحبى مكر وحيل ، ولهما أفعال عجيبة ، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدنف خلعة ، وجعله مقدم الميمنة ، وخلع على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة ، وجعل لكل منهما جامكية فى كل شهر ألف دينار ، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده ..

وكان فى البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة ، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتا المنادى بذلك ، فقالت زينب لأمها دليلة : انظرى يا أمى هذا أحمد الدنف ، جاء من مصر ولعب " مناصف " [1] فى بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقى مقدم الميمنة ، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة .. ونحن معطلون فى هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا ، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد

(١) تستخدم كلمة المناصف بمعنى الحيل، وإظهار القدرة على تفزيع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة ، والكلمة عامية لعلها مأخوذة من بعض مشتقات مادة " نصف " . ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط ، " انتصف منه ، استوفى حقه منه كاملاً حتى صار كل على النصف سواء ". ومن هذه المشتقات كذلك " المنصف كمقعد ومنبر الخادم ، وجمعها مناصف " ، القاموس المحيط جـ٢ ص ٢٠٧، مطبعة الحلبى - ١٩٥٢.
ويضيف المعجم الوسيط إلى هذه الصيغ : " أنصف فلاناً من فلان ، استوفى حقه منه ".
المعجم الوسيط جـ٢ ، ص ٩٦٣ ، مجمع اللغة العربية ١٩٨٥ ، القاهرة .

سابقاً ، فقالت زينب لأمها : قومى اعملى حيلاً ومناصف ، لعل بذلك يشتهر لنا صيت فى بغداد وتكون لنا " جامكية أبينا " .

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية ، فالمسرح يتجسد فى بغداد عاصمة الخلافة ، التى جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصف إلى أن تقرب إلى الخليفة فأسند إليه جانباً من السلطة يتمثل فى شغل منصب مقدم الميمنة فى شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التي تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأعوان معتمدين ونفوذ ينادى فى الشوارع باحترامه باسم الخليفة ، وهذه المزايا هى التى سوف تحدد أطراف الصراع ، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة فى المنصب ذاته ممثلين فى أرملة مقدم الشرطة السابق " الدليلة " وابنتها " زينب " اللتين رأتا إمكان تحدى السلطة الجديدة من خلال إزعاج " الأمن العام " إثباتاً للمقدرة وطلباً لعودة المزايا السابقة ممثلة فى عودة راتب الزوج السابق ، وطمعاً في الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسئولية أبراج حمام الرسائل ، التى هى (أعز على الخليفة من ولده) والتى كانت بعض مسئوليات زوج دليلة. صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة ، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية ، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء. ولربما يثير هذا المشهد الأول ، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع ، تساؤلات حول الاقتراب من تحديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته، والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستبعدة فى بداية الاهتمامات الحديثة بـ (ألف ليلة) كما كانت تقول الدكتورة سهير القلماوى :

" من الصعب أن نحدد لليالى عصراً بعينه ، ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصراً معيناً ، ولكن هذه الصعوبة فى أمر البيئة لا تهم كثيراً " [1] .

---

(١) سهير القلماوى ، ألف ليلة وليلة ، ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٢٩.

غير أن هذه الصعوبات بدت أقل مناعة عند باحثين آخرين ، حاولوا تحديد زمن الصياغة فى مجمله ، فرأى وليم لاين [1] أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥ و١٥٢٥ ، ويرى أحمد حسن الزيات أنها دونت ما بين عامى ١٥١٧ و ١٥٢٦ وبنى رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هى التى نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٩٤٣هـ الموافق لعام ١٦٣٦ م ، فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بعشر سنوات أى عام ١٥٢٦ ، وهو الزمن الأقرب ، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالى وبعض النظم العثمانية التى لم تعرف فى مصر إلا بعد دخول العثمانية ١٥١٦ ، أمكن حصر التدوين فى هذه الفترة [2] . ولقد حاول باحثون آخرون . أن يقتربوا ، من خلال الإشارات اللغوية والتاريخية ، من معرفة الحدث المحتمل . وفى القصة التى بين أيدينا كثير من الإشارات. التى تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخى ، فهناك بعض المصطلحات اللغوية المستخدمة ، التى يمكن أن تقودنا إلى فترات زمنية معينة. فمصطلح " المهندس " يتردد فى الحكاية أكثر من مرة ، تقول دليلة : " إن لى بيتاً كبيراً قد خسع وصلبته على خشبة وقال لى المهندس اسكنى فى مطرح غيره لربما يقع عليك " [3] . ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجرى بالثالث عشر الميلادى ؛ فابن منظور (٦٣٠-٧١١ هـ) يذكر فى لسان العرب ، كلمة المهندس ويفسرها بأنها تعنى " المقدر لمجارى المياه والقنى واحتفارها حيث تحفر وهو مشتق من الهنداز وهى فارسية " [4] ، وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة " الخازندار " التى تستخدم فى الحكاية وتعود إلى مفردات العصر المملوكى . لكن " أندريه ميكيل " [5] يستطيع أن

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة العربية ، مرجع سابق .

(٢) انظر : أحمد حسن الزيات ، ألف ليلة وليلة ، محاضرات المجمع العلمى بدمشق ، جـ٣ ، وانظر فى عرض هذه الآراء ومناقشتها ، شفيق معلوف : حبات زمرد ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ١٩٦٦ .

(٣) ألف ليلة وليلة جـ٣ ص ٢١٦.

(٤) انظر لسان لعرب لابن منظور جـ٦ ص ٤٧١٠ ، طبعة دار المعارف .

(5) Andre Miquel Sept Contes des Mille et une nuits. pp. 54 et suivants .Sindbad. Paris 1981.

يصعد بنا قرناً آخر من خلال استخدام كلمة " جامكية " بمعنى الأجر أو الراتب ، فقد استخدمت بهذا المعنى فى نهاية العصر السلجوقى فى أواخر القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى ، وقد تساعد فى هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة فى الحكاية مثل " أبراج الحمام " ، ووجود تنظيم عال لها ممثلاً فى وظيفة « براج السلطان » التى أنشئت فى عهد صلاح الدين الأيوبى ت ٥٨٩ هـ / ١١٩٣ م ، أما تشكيلات جماعات الشطار التى تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثلة فى أحمد الدنف وحسن شومان ، وتتصل بها الحكاية الثانية مع بطلها على الزيبق ، فيمكن أن تكون لها دلالاتها من خلال تلمس الوجود الحقيقى أو المتخيل لبعض الشخصيات فى بغداد أو القاهرة ، وتأثير ذلك على تحديد التاريخ الحقيقى للحدث (1) . فشخصية أحمد الدنف تعود إلى الأدب الشعبى المصرى وترجع إلى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى ، ويحتمل أن تكون قد شاعت التسمية لدى جماعة الشطار وقطاع الطرق ، فقد ثبت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم ، أعدم فى مصر ٨٩١ هـ /١٤٨٦ م ، وكذلك بالنسبة لشخصية على الزيبق الذى كان رئيس عصابة فى بغداد فى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى ، مع أن الحكاية تجعل القاهرة مقراً لبدايته ، وبغداد مسرحاً لنشاطه ، على ما سنرى . وربما يقود ذلك كله من خلال المقاربة والمقارنة إلى أن تكون أحداث الحكاية يحتمل وقوعها فى عهد الخليفة الناصر ت ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م ، وإلى أن تكون قد دونت فى مصر ، فى القرن الثالث عشر الميلادى أو فى أعقابه .

جماعات الشطار هى التى تشكل عصب الحكاية ، وهى التى تحدث تحالفاً غير مكتوب مع الدولة ، مؤداه أنه ينبغى أن تتمتع هذه الجماعات بالمزايا المخصصة لقادة الشرطة ، وأنها لكى تحصل عليها ينبغى أن تثبت أولاً قدرتها على المناورة وسط جموع الشعب وإلحاق الضرر بمن تشاء ، وتصل قوة المناورة غايتها ،

(1) Voir : Cl. Cohen. Mouvements Populaires et autonomisme urbain dans I,Asie musulmane du Moyen Age. Leiden 1959

عندما تستطيع إلحاق الضرر بجماعات موكلة بحفظ الأمن ، ساعتها يستطيع قائد الجماعة الخفية الجديدة ، أن يحصل على اعتراف به من حكام الدولة وأن ينادى باسمه فى الأسواق مقدما مطاعاً ، وتخصص له الجامكية ويدخل ديوان الخليفة ليقف على بساطه ويأكل من سماطه . والراوى يدبر تسلسل الأحداث فى الحكاية من خلال حلقات الصراع بين القوة الظاهرة والقوة الخفية ، السلطة الحالية والسلطة السابقة المترقبة ، القوة الخشنة والقوة الناعمة ، هى كلها قوة متضادة ، تسمح للراوى بالوصول بسامعه إلى كثير من اللحظات التى تنبهر فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال .

فى هذا المشهد ، تتجسد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع ، ففى الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان ، ويدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثانى على الشؤم أو على الشوم وهى العصى الغليظة التى كانت تستخدم أسلحة فى صراعات هذه الطوائف (1) . وتتجمع إذن فى اسميهما مظاهر التخويف والبأس المعلن ، وعلى عكس ذلك تتجسد فى أسماء الطرف الثانى (النساء) صفات القوة الخفية ، المحتالة والنصابة. والراوى يقدم لنا فريق الصراع فى الطرف الثانى من خلال قناع نسائى حتى لو وجد بين أفراده بعض الرجال ، فمحور هذا الفريق دليلة المحتالة التى كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بغداد السابق ، وترك لها بنتاً متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولداً هو أحمد اللقيط (لا اسم لأبيه) ، ولدليلة بنت أخرى عازبة هى زينب النصابة ، وأخ هو رزيق السماك (لا اسم لأبيه) ، كان رئيس فتيان العراق وتاب لكى يتحول إلى سماك ، فالفريق كله ينتمى إلى دليلة وينتسب إليها.

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوى ، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذى تولى السلطة لكى يثبت جدارته وهيبته ، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى ، من

---

(1) انظر : معجم أسماء العرب ، جامعة السلطان قابوس ، مادة " دنف " جـ1 ص 595 ، ومادة شومان جـ1 ، ص 970 ، جامعة السلطان قابوس - مكتبة لبنان 1991 .

خلال المناصف ، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة فى محاولة إثبات عجز من أسندت إليهم مهمة الأمن ، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم ، وسوف يكون مسرح الصراع هو الجمهور الذى عليه أن يكتوى بنار الفريقين، ولكن لحظة الاتصال الأول بالجمهور، فى بداية لعبة الصراع ، سوف تكون لحظة دالة ، فالراوى يختار أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق، لكى تلعب عليها المخلصف الأول لكى يتم الإيقاع بمدنى واقع تحت الحماية المباشرة لشرطى ، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى ، توضع على الفور الخطة بما فيها من وسائل التمويه ، واكتشاف نقطة الضعف ، وتحديد الهدف القريب ، الذى قد يلوح فى نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة له طلباً للحماية أو النكاية ، ومن ثم ينشأ فى بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد ، لتقترب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل .

إن وسائل التمويه تكاد تشكل العمود الفقرى لانسياب الخطة وليونتها وقابليتها لإدخال الإيهام بالتصديق على شرائح مختلفة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها ، فدليلة تبدأ خطتها بالتستر بلباس الدين .

" فقامت ضربت لثاماً ، ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباساً نازلاً لكعبها وجبة صوف وتحزمت بمنطة عريضة ، وأخذت إبريقاً وملأته ماء لرقبته وحطت فى فمه ثلاثة دنانير وغطت فم الإبريق وتقلدت بسبح قدر حملة حطب . وأخذت راية فى يدها وفيها شراميط حمر وصفر ، وطلعت تقول : الله الله . واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض فى ميدان القبيح ".

ومن خلال هذا القناع سوف تجتاز دليلة عقبة البواب الشيخ على المغربى حارس منزل رئيس الشاويشة الذى يطلب شربة ماء تبركاً فيتناثر أمامه من الليفة عفواً الدنانير الثلاثة التي يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء ، تتحول بين يديه إلى " رشوة مباركة " فى إشارة إلى قدم العلاقة بين أدعياء الدجل الدينى والنفع المادى . وهكذا ، تتهاوى العقبة الأولى لتدخل " الشيخة " إلى خاتون الجميلة زوج

حسن شر الطريق المحملة بالصياغة والملابس الغالية ، وهدفها استدراجها إلى خارج الحمى ونزع صيغتها وملابسها. وينبغى أن توضع الخطة سريعاً على أساس من " نقطة الضعف " التى لا تعرفها دليلة ، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون : " أنا أنظرك مكدرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكديرك " ، وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى ، ترسم الخطة ، وهى أن تقودها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفك عقدها ، وتشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت ، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات ، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجريدها من الثياب والذهب . وهنا ، يلجأ الراوى إلى توليد مشهد فرعى يعقد ويحل الأزمة فى وقت واحد ، ويتمثل فى حسن ابن التاجر محسن ، الفتى اليافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق ، ويبصر دليلة قادمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة منها تقبل فتاة جميلة ، وكانت دليلة قد أوصتها منعاً للريبة أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطو ، وتلك حيلة مزدوجة الأبعاد من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك ، وتتشكل الخطة الجديدة فور رؤية الفتى ؛ تشير دليلة إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى ، وتجول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه وهى أنه أولع بالفتاة ، فتتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيراً وهى تخاف عليها من الطامعين ، وتريد أن تخطب لها فتى ملائماً من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها ، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجمع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها ، وتشير إليه أن يتبعهما مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر . وتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أمران : مضاعفة الغنيمة ، ونفى الريبة من خلال تحرك شبه عائلى لامرأة مع بنتها وابنها . وبعد أن تكبر قافلة الصيد ، لابد من بحث عن مكان ملائم ، وتولد دائرة ثالثة تتشابك مع الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذى تبدو المعلومات المتصلة به ، وقد توافرت من قبل عند دليلة ، وليس وليدة اللحظة أو الحدس أو السؤال ، كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين ، فهو شره طماع

وعنده بيت خال صالح للإيجار ، والخطة السريعة أن تفهمه أن بيتها آيل للسقوط ، وأن المهندس نصحها بإخلائه ريثما يصلحه وأنها لا تريد أن يتعرض ابنها وابنتها للمتاعب ، وتريد أن تؤجر منه بيته شهراً أو شهرين . وبعد مساومات يوافق ويعطيها ثلاثة مفاتيح للبيت والقاعة والطبقة ، فتصطحب الفتى والفتاة ، والمسافة بينهما محفوظة ، ويدخل الثلاثة على التوالى : تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبى الحملات ، ويدخله الفتى على أنه بيت الأم التى تبحث لبنتها عن عريس ، وتضع كلا منهما فى حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة فى هذا المشهد ، تفهم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبى الحملات وأنها فقط تخشى عليها شيئاً واحداً ، وعندما تسألها الفتاة عنه ، تقول لها :

" هناك ولدى أهبل لا يعرف صيفاً من شتاء دائماً عريان وهو نقيب الشيخ ، فإن دخلت بنت ملك مثلك لتزور الشيخ يأخذ حلقها ويشرم أذنها ويقطع ثيابها الحرير ".

ومن ثم تنصح الفتاة بأن تتجرد من أشيائها الثمينة لتحفظها لها حتى انتهاء الزيارة ، وتسلمها الفتاة ما معها ، وتعود إلى الفتى لتفهمه أن ابنتها العروس غاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجذام ، وأن الأم وعدتها لتطمئنها بأن تريها الفتى شبه عار ، وطلبت من الفتى أن يعطيها ملابسه وما بها من أموال وأشياء لتحفظها له حتى انتهاء الزيارة ، ثم خرجت بمجموع الغنيمتين وانسلت من باب بيت الصباغ تاركة الفتاة تنتظر لقاء أبى الحملات ، والفتى ينتظر عروسه سيدة الجميلات . ونستطيع أن نتصور خلخلة المعرفة الشخصية التي هى أساس الاطمئنان والتعامل الجماعى من خلال ما أحدثته دليلة فى المنصف الأول من رسم شخوص تنكرية لها عند أطراف عدة ، تحمل عند كل منها وجهاً مختلفاً ، مثل خاتون والشيخ أبو على وحسن بن محسن ، والحاج محمد الصباغ وكذلك صبيه اللذان سوف ترسلهما إلى البيت الذى حبست فيه الضحايا بحجة إعداد غداء ليخلو المحل لها ، ولتتمكن من الإيقاع بصاحب حمار غبى ، تستدعيه وتفهمه أنها

أم الصباغ وأنها فى حاجة لأن تنقل سريعاً ما يمكن نقله من أدوات محل الصباغة وأن تخرب الباقى لتثبت إعسار ابنها و " لأجل إذا نزل كشف من طرف القاضى لا يجد شيئاً فى المصبغة " ، ويهوى الحمَّار على المصبغة تحطيماً وتأخذ هى حماره فتحمل عليه غنيمتها " وستر عليها الستار وعمدت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زينب " . ومن الطريف أن يرى الراوى فى نهاية المطاف أن إفلات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التى نسجتها هى إنما هو " ستر من الستار " ؛ وهى عبارة تسندها اللغة عادة إلى أصحاب النوايا الطيبة عندما ينجيهم الله من بعض المآزق .

وإذا تساءلنا عن " كشف حساب " الجولة الأولى من المنصف ، أو الفصل الأول من الرواية ، فسوف نجد الحصاد الفنى الأول فى لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تمتزج المأساة بالملهاة امتزاجاً شديداً ، عندما يلتقى الفتى والفتاة المحبوسان شبه عاريين فى بيت الصباغ ، تظنه " نقيب " الشيخ الأبله العارى ، ويظنها العروس الموعودة ، شبه العارية ، وفى لحظة واحدة تكتشف ضياع ذهبها وملابسها ويكتشف ضياع نقوده وملابسه ، ويلقى كل المسئولية على الآخر فى اللحظة التى يدخل فيها " الصباغ " بالغداء الذى أعده للمستأجرين الجدد ، فيكتشف بداية المأساة ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسئولية ولا يملك إلا أن يعوضهما بما يسترهما من ملابس ، ويسارع فى العودة ليجد كارثته أكبر ،الحمَّار أتى على معظم أدوات المحل ، وتتشابك المسئوليات ويتعالى الصياح . وعندما يكتشف الحمَّار ضياع حماره ، يكون عدد الضحايا قد وصل أربعة : زوج شاويش ، وابن تاجر ، وصبَّاغ ، وحمَّار ، ويكون المنصف قد هز " الأمن " في شرائح تمثل القوة ورأس المال وحرف طوائف الشعب الكادحة ، ويبلغ جانباً من غايته عندما يلتقى الجميع عند الوالى يشكون ، ويقول الوالى لهم : " كم عجوزاً فى البلد روحوا وفتشوا عليها وأمسكوها وأنا أقررها لكم " .

مع المشهد الثانى للرواية ، يطور الراوى الأحداث بطريقة لا ترد على ذهن صاحب الطرفة أو الخرافة أو الحكاية البسيطة ، وهى كلها ألوان قصصية كان

يمكن أن تقنع بسلامة المغامر و " ستر الستار " ولكن الراوى يريد أن تهز مناصف دليلة قاعات الحكم ، ومادام المشهد الأول قد انتهى بأن أوكل الوالى إلى الناس أمر العجوز استهانة بها ، فالرسالة لم تصل بعد من هنا فإن دليلة تتحرك بمنصف جديد لكى يصل صوتها أوضح ، وتختاره هذه المرة خاطفاً غير معقد ولكنها تعد له كل أركان البناء : التمويه واكتشاف نقطة الضعف والخطة السريعة ، ففى ملابس خادمة من خدام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار ، وتكتشف نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تحمل الأخ الصغير للعروس فتغافلها وتأخذ منها الطفل وترهنه عند صائغ يهودى مقابل ذهب بألف دينار ، تدعى أنها تحمله إلى بيت شاه بندر التجار وتختفى وتأتى لحظة المكاشفة لينضم إلى الضحايا اثنان : الصائغ اليهودى وشاه بندر التجار ، ولينتشروا جميعاً فى أرجاء المدينة للبحث عنها متواعدين على اللقاء فى دكان الحاج مسعود المزين المغربى ، ويأخذ الراوى بأنفاس سامعيه عندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الحلاق ويمسك بها ، لكنها ما تلبث أن تجد ثغرة فى نظام التكافل الاجتماعى ، وهى الثغرة التى يقيم نظام الفتيان أو الشطار بناء قوياً يتلافاها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى تعرضها هذه الرواية ، أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار أحد الممثلين لجماعة " الضحايا " هل تطلب حمارك أو حاجة الناس ؟ ويكون الرد الفورى : حمارى ، مؤكداً ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع ، التى قدم الراوى فى مقابلها صورة لاحكام العلاقات بين أفراد جماعة " الشطار " أو " الفتيان " كما يحدث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزيبق ، بل تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها كما كان الشأن فى العلاقة بين على الزيبق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد ليلحق بكبيره وأميره أحمد الدنف ، وزينب النصابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة المحتالة التى يقع على فى حبها من أول نظرة ويريد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة ، ويكون المهر الذى يشترطه خالها رزيق السماك ، هو الحصول على بدلة قمر بنت عذرة اليهودى الساحر ، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تختبر جماعات الفتيان قوتها

فى التصدى لعالم السحرة أنفسهم . وتكون نتيجتها مزيداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية فالفتى القاهرى يحصّل المطلب المنيع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والقدرات الفيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية ، وسحر العيون بسحر الطلاسم ، فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يسخط منافسه على الزيبق إلى دب مرة وإلى حمار مرة أخرى ، فقد استطاع " الفتى " الساحر أن يوقع بابنته قمر فى هواه وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبتها فى أن يقبلها زوجاً له بعد أن تعلن إسلامها ، فتنضم إلى زينب ، إحداهما خاطبة والأخرى مخطوبة لعلى الزيبق ، ويتم الزواج بين يدى الخليفة.

إن الراوى يلجأ إلى وحدات قصصية صغيرة لكى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة وبغداد ، مشكلاً منها في مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيماً فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية ، ومشكلاً منها كذلك لوناً من " الخروج " الموجه الساعى للالتحام فى مواجهة " الخروج " الفردى العشوائى الذى يجسده ، فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية ، نموذج صاحب الحمار الذى يطلب حاجته الفردية ويتخلى عن حاجات الجماعة التى فوضته لكى يكون أحد ممثليها ، ويجسده فى حالة القوة والتمرد نموذج " الأعرابى " الذى يبدو دائماً فى (ألف ليلة وليلة) نموذجاً للغشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع ، وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم ؛ فعلى الزيبق الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق العراق ، يتصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم ، لكنه لا يتصدى له بالسيف والشجاعة فقط ، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى ارتداء درع ملىء بالجلاجل ، يصدر عنه صوت مخيف يهتز له الأعرابى فيطيح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتنجو القافلة ، وفى مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابى الغشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة فى واحده من أشد مواقفها حرجاً

عندما يقبض عليها ، وتشد من شعرها ويصلبها " المشاعلى " على عمود ، حتى ينفذ فيها فى الصباح الحكم القاسى ، ويبيت الجنود حولها يحرسونها ، وعندما تأخذهم سنة من النوم أواخر الليل يظهر لها الأعرابى القادم على حصانه وقد دخل بغداد لأول مرة لكى يأكل " الزلابية " وتلتقط دليلة الخيط لكى تفهمه أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلابية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها ، ويعرض عليها أن يحل محلها مصلوباً ، لكى ينعم بالعقاب " اللذيذ " الذى تهرب منه ، وتوثقة مكانها ثم تهرب على فرسه .

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة ، الحمَّار ، البدوى قاطع الطريق ، والأعرابى عاشق الزلابية ، تتشابك لكى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى العنيف أو الهادئ ، وهو خروج يلقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث . وإذا كان البدوى قد قتل ، والأعرابى قد صلب ، فإن الحمَّار الأنانى تفهمه دليلة بأن حماره موجود عند الحلاق المغربى وتستمهله لحظات حتى تدبر أمر إرجاعه له على مرأى منه ، وتهمس في أذن الحلاق المغربى ، مشيرة إلى الحمَّار ، بأنه ابنها وأن به مرضاً عقلياً يجعله لا يكف عن ترديد " أين حمارى ؟ " وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسيه وكيه على صدغه بعد إفهامه أن حماره موجود ، وتدس فى يده درهماً فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه .

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو ، فقد نظم الخروج الجماعى على نحو منظم دقيق ، فجماعات الفتيان لها تقاليدها ، فهنالك المقر لكل جماعة ، وهو مقر يمنحه الخليفة ، أحيانا ، لإقامة رئيس الجماعة وفتيانه الأربعين ، وعدد الأربعين عدد ساحر فى (ألف ليلة وليلة) يشيع دلالة على الكثرة ، بدءاً من على بابا والأربعين حرامى ، مروراً بأعضاء " النقابات المهنية " كنقابة الصباغين في حكاية أبى صير وأبى قير الذين لا يزيد عددهم على أربعين ولا ينقص عن أربعين ، وفى عدد العبيد الذين يمرون بين يدى " دليلة " بعد أن تعينت مسئولة عن أبراج حمام الرسائل ، بل إن عدد هذه الحمائم أيضاً أربعون ، ولا تزيد

قـافلة تجـار الشـام التى حـمـاها على الزيبق من البـدوى قـاطع الطـريق عن أربعـين تاجراً مع شاه بندر التجّار .

ومقـر الجماعـة يحاط بلون من السرية ، لا يتم الحديث عنه علانيـة ، وعندما يأتى على الزيبق من القاهـرة ويدخل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدنف لايدله أحد عليه ، لولا أن يرى صبياً صغيراً يقبل أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر قذف حصى برجله نحوه من بعيد ، وحتى هذا الصبى نكتشف فيما بعد أنه " أحمد اللقيط " حفيد دليلة ، أى أنه أيضا واحد من أفراد هذه الجماعات ، وعندما يطرق على الزيبق البـاب لا يطرق طرقـاً عـادياً وإنمـا يطرق بالشـفـرة المـتـعارف عليـهـا ، فيقـول من بالداخل : هذه طرقـة على الزيبق . أمـا التكافل الشـديد بين أفـراد هذه الجماعات فيبدو من الصلة التى تتوطد بينهم حتى على البعد ، فأحمد الدنف نفسه عندمـا يسـتقـر به المقـام فى بغـداد ، يرسل مع سـقـاء ماء قـاهرى رسـالة إلى صبيه على الزيبق فى الدرب الأحـمـر يطلب مـوافاته فى بغـداد ، لكن على الزيبق قـبل أن يرحل يطمـئن صـبـيـانه الأربعـين بأنه يفكـر فـيهم ولا يـخلى عنهم . وبالفـعل ، فـإنه عندمـا يصيب أول ربح له من وراء دفـاعـه الشجـاع عن قـافلة التـجـار بالشـام ، يرسل بالمـال سريعـاً إلى فـتيـانه الأربعين ، وعندمـا تصل مـغـامـراته فى بغـداد قـمـتـهـا ، باقـتـناص قلب الفـتـاة اليـهـودية ورأس أبيـهـا ويد زينب النصـابة ، والمـثـول بين يدى الخليـفـة ، فإن أول مطالبـه كـان استقـدام فتيـانه الأربعين من القـاهرة لينضـموا إليـه فى بغداد عاصمة الخلافة .

إن هذا النوع من الترابط الشـديد بين الجماعات السـرية فى مواجهة الدولة ، استثارة لها ، وطلباً للتحالف معها ، هو الذى أوقع " الشـعب " كما تظهر التقنيات الروائيـة فـريسـة بين الشـاويشـيـة " و " الفـتـيـان " ، بين العـصـابات المنظمـة العلنيـة والعـصـابات المنظمـة الســرية التي تتـخـذ طريقـهـا نحـو العلن من خـلال " إظهـار العضلات " ، دون إراقة الدماء ، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتعويض ، فقد ردت دليلة ما أخذته من الناس أمام الخليفة ، وعندما تبين أن ضروس الحمّار التى خلعت وحاجات الصباغ التى خربت غير قابلة للرد :

" أمر الخليفة للحمار بمائة دينار ، وللصباغ بمائة دينار، وقال : انزل عمر مصبغتك ، فدعوا للخليفة، ونزلا ، وأخذ البدوى حوائجه وحصانه وقال : حرام على دخول بغداد ، وأكل الزلابية بالعسل ، وكل من كان له شىء أخذه وانفضوا كلهم ".

فالخليفة ، ممثل الدولة ، يساهم فى تعويض الخسائر التى ألحقتها الجماعات السرية بالطوائف المستضعفة فى لحظة الصلح مع دليلة وإسناد منصب " البراج " إليها .

ولقد بيّن هذا التحالف جزءاً مما أسماه " باين " بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية فى مدينة السلام [1] حيث :

" وكان النظام والأمان يحققان بأستخدام أوغاد مختارين ذوى مهارة عالية من أمثال أحمد الدنف وحسن شومان ، وعلى الزيبق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم " .

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مياجير هارد [2] التى تذهب إلى أن هذه الحكايات قاهرية ، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضرب من الهواية يمارسها الرواة ، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب والحنين الذى كانوا يشعرون به لعهد الرشيد من جانب آخر .

وأيا ما كان الأمر ، فقد ظل جمهور الأمة - كما يعكس الراوى بفنية وصدق - جمهوراً متفرجاً مستهلكاً ، يغذيه الراوى من خلال وثائق التشويق فيطرب سمعه ، ويعكس له صورة أنداده من الجمهور العادى ، وقد شارك مشاركة المتفرج فى الألعاب التى تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق ، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد الدنف الذين جردتهم جميعاً من ملابسهم بعد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان ،

---

(١) انظر : الوقوع فى دائرة السحر ، ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى ، محسن جاسم المرسومى ص ٣٢٧ - دار الرشيد - بغداد ١٩٨٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٢٧ .

وتبنجهم وتجردهم ، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزيبق ورزيق السماك الذى يعلق كيساً من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيان والشطار أن يلمسوه ، وقريب منه أقراص من الرصاص المغلى ، تصل فى سرعة فائقة إلى وجه من يحاول . ولا يستطيع فى الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العراقى رزيق السماك إلا الفتى المصرى على الزيبق .

ولكن الراوى يظهر الجمهور فى كل ذلك مندهشاً منبهراً متابعاً ، لا يكاد يهمس إلا بتعليق عابر ، أو يظهره ضحية تضيع أضراسه ويكوى على صدغه ، ويجرد من ملابسه ، ويحطم دكانه الصغير فى الصراع المستمر الذى لا يتوقف فى الشرق بين العصابات الرسمية والعصابات السرية ، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلعة ، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة ، التستر بالدين ، والإغراء بالجنس ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتآمرين المتفاهمين ، وتلك إحدى عبقريات أصحاب الصياغة الروائية المصرية المجهولين.

★ ★ ★

المبحث السابع

ڤولتيـر فى الأدب العربى

احتفت الآداب العالمية سنة ١٩٩٤ بمرور ثلاثمائة عام على ميلاد الأديب الفرنسى الشهير فرانسوا مارى أرويه الذى اشتهر باسم فولتير ، والذى مثّل علامة تحول بارزة فى الفكر الأدبى والحضارى والسياسى في القرن الثامن عشر (١٦٩٤ - ١٧٧٨) وترك آثارا بارزة فى كثير من الآداب العالمية ومن بينها الأدب العربى.

وإذا كان فصل هام من فصول حركة التواصل فى نتاج العقل البشرى فى العصر الحديث قد بدأ عندما حمل فولتير لدى عودته من إنجلترا ١٧٢٩ ، اسم شكسبير ، وقدمه لقراء الأدب فى فرنسا وجنوب أوروبا وساعد على الانتشار الواسع لعبقريته المسرحية ، إذا كانت هذه اللحظة قد سمحت لعبقرية كبرى مثل شكسبير أن تعبر إلى شاطئ البحر المتوسط والمياه الدافئة تحت معطف فولتير ، فإن لحظة أخرى مماثلة بعد قرن كامل من اللحظة الأولى ، سمحت للشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) أن يحمل عند عودته من بعثة إلى فرنسا (١٨٢٦ -١٨٣٠) اسم فولتير، وأن تعبر عبقرية الشاعر الفرنسى ، البحر المتوسط وتدخل إلى الشرق العربى تحت جُبّة الشيخ رفاعة الطهطاوى، والعبارات الموجزة التى قدم بها الطهطاوى فولتير للمرة الأولى ، لها دلالات دقيقة ، فقد تحدث رفاعة فى كتابه " تخليص الإبريز فى تلخيص باريس " عن الكتب الأولى التى تعرف من خلالها على الأدب الفرنسى ، فقال : " وقرأت مع مسيو شواليه كتابا صغيرا فى المعدن ، وترجمته ، وقرأت كثيرا من كتب الأدب ، فمنها مجموع نوبل ، ومنها عدة مواضيع من ديوان فولتير وديوان راسين وديوان روسو خصوصا مراسلاته الفارسية التي يعرف بها الفرق بين آداب الأفرنج والعجم وهى أشبه بميزان بين الآداب المغربية والمشرقية [1] وفولتير هنا يضاف إلى ثقافة رفاعة وثقافة المشرق العربى من بعده

---

(١) تخليص الابريز إلي تلخيص باريز - مكتبة الكليات الأزهرية . د . ت. ص ٢٣٢.

باعتباره شاعرا مثل راسين وروسو ، وهو يقدم مثلهم باسم شهرته دون ألقاب ولكن رفاعة عند ما يتقدم فى سرد قراءاته فى الفرنسية فيذكر ما قرأه من كتب المفكرين ، سوف يخص فولتير بلقب لا يمنحه لأحد سواه ، يقول رفاعة " وقرأت أيضا مع مسيو شواليه جزأين من كتاب يسمى روح الشرائع مؤلفه شهير بين الفرنساوية يقال له منتسكيو وهو أشبه بميزان بين المذاهب الشرعية والسياسية ومبنى على التحسين والتقبيح العقليين " [1] وقرأت أيضا فى هذا المعنى كتابا يسمى عقد التآنس والاجتماع الإنسانى مؤلفه يقال له روسو وهو عظيم فى معناه وقرأت عدة محال نفيسة فى معجم الفلسفة للخواجة فولتير» . ويلفت النظر هنا لقب الخواجة الذى منحه رفاعة لفولتير ولم يمنحه لمونتسيكو أو روسو اللذين ذكرهما بالاسم المجرد ، ولم يمنحه كذلك لقب مسيو الذى منحه لشواليه وجوهار ودى ساس وكوسين دى برسوال وغيرهم من الذين عاصرهم فى باريس أو التقى بهم، وربما كان سر إيثار فولتير بلقب الخواجة ، هو ما ارتبطت به دلالات اللقب فى العامية المصرية حتى الآن من الدلالة على شخص أجنبى له اتصال بنا أو نراه بيننا. ورفاعة من خلال هذا الإطلاق يعطى مفتاح سر الإعجاب بكتابات فولتير ، التى تحمل فى الكثير منها طابعا شرقيا ، سواء في الموضوعات أو التكنيك ، وكأن كثيرا من المادة الخام التى صاغها فولتير من خلال مسرحياته ورواياته وقصصه وأشعاره مجلوبة من بازارات " الشرق ، وقد أعيدت صياغتها وطرحت من خلالها الأسئلة الجذرية التى فجرت موجات من التعبير لم تتوقف فى الأدب والفكر العالمى حتى الآن .

ولقد تمثلت هذه النزعة منذ بداية اختيار مترجمات لفولتير إلى العربية ، وهى البداية التى تصعد إلى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر وتعود إلى سنة ١٨٤٢ عندما اختارت مدرسة رفاعة للترجمة رواية " مطالع الشموس السيارة فى وقائع كارلوس الثانى عشر " Hisroire de Charles XII ، وأصدرتها مطبعة

(١) المرجع السابق ص ٢٣٣.

بولاق بترجمة محمد مصطفى أحد تلاميذ رفاعة الطهطاوى وكان جزء هام من دوافع الترجمة ، هذه الصفحات التى وردت فيها، والتى تمجد الشرق من خلال اتصال كارلوس الثانى عشر أو " شارل دوز " ملك السويد بدولة الخلافة الإسلامية فى تركيا " عندما كان أسيرا بها (1).

وإذا كان ملك السويد الأسير فى بلاد المسلمين قد شكل موضوعا لمسرحية كتبها فولتير ١٧٣١ ، فإنه لم يمض عام واحد حتى كانت زائير الطفلة المسيحية الأسيرة فى بلاد المسلمين موضوعا لعمل آخر كتبه فولتير ١٧٣٢ وصور من خلاله حريم السلطان ومناخ الشرق خلال القرن الثانى عشر ، عصر الحروب الصليبية والالتقاء الواسع بدرجاته المختلفة بين الشرق والغرب ، فزائير طفلة مسيحية يأسرها المسلمون فى صباها ، وتنشأ على العقيدة الإسلامية ، وهى لا تعرف الكثير عن فرنسا إلا أنها مسقط رأسها ، وهى تقيم فى حرم سلطان المسلمين فى بيت المقدس " أوروزمان " ويتبادلان المحبة، وهما على وشك الزواج ، لكن أسيرة مسيحية أخرى هى " فاتيما " تؤنب زائير على أنها نسيت مسيحيتها ، وترد عليها زائير ، بأن اعتناق دين ما هو عادة تتحكم فيها ظروف تاريخية وجغرافية وبشرية تحيط بنشأة الإنسان ، أما السلطان أوزومان فيصوره فولتير على أنه رجل فاضل لدرجة أنه يعاهد زائير على إلغاء نظام " الحريم " الذى يشتهر به أمراء الشرق ، وأن يكتفى بها زوجة واحدة ، ويصور فولتير أسيرا آخر هو " نيرستام " وهو أخو زائير لكن السلطان لا يعرف ذلك ، ويحاول نيرستام الذى حظى بفك أسره أن يثنى أخته عن فكرة الزواج بالسلطان ، ولكنها تتمسك به ، فيحاول على الأقل أن يعيدها إلى المسيحية قبل أن يسافر، وتوافقه بعد طول ممانعة ويعطيها موعدا يلتقيان فيه لإعادة تعميدها ، ولكن السلطان الذى كان يتابع الأمر ، ظن أنه موعد بين

(1) L, etat actuel des etudes Voltaiyiennes eu Egypt. Dr. Aziza Said. Aetes du colloqwe La Reception de voltaire et Rousseau en Egypte. - 1990. C. E. F.

عشقيقين ، فتريص لهما وطعنهما بخنجره ، وعندما علم بحقيقة الأمر وأنه قتل حبيبته التى تمسكت به طعن نفسه أيضا بخنجره ومات ، وقد ترجمت شارل دوز ١٨٤٢ وترجمت زائير إلى العربية ١٩٤٣ على يد نجيب فرج الله ، وإذا كان " شارل الثانى عشر " و " زائير " شخصيتين غربيتين عكستا رؤيتهما للمشرق فى كتابات " الخواجة " فولتير " فإن كثيرا من الشخصيات المشرقية المنبع والملامح والأسماء قد شكلت أدب فولتير وأثبتت شدة تأثره بالقصص الشرقى ، وخاصة ألف ليلة وليلة التى كانت ترجمة أنطوان جالون قد قدمتها للقارئ الفرنسى منذ أوائل القرن الثامن عشر ، ولم يتردد فولتير فى الاعتراف بأنه قرأها أربع عشرة مرة قبل أن يمارس كتابة القصص ، ويبدو أن طه حسين أراد أن يرد له جانبا من الجميل ، فقال فى مقدمة ترجمته لقصة " زاديج " " قد قرأت هذه القصة مرات توشك أن تبلغ عشرا ، وأكبر الظن أنى سأقرؤها وأقرؤها وقد وجدت فيها متعة العقل والقلب والذوق [1].

وفى مقدمة هذه القصة يشير طه حسين إلى استيراد فولتير لحكايته من " بازارات الشرق "فيقول " وقد مر بفولتير طور من أطوار حياته الأدبية قرأ فيها ترجمة " الف ليلة " فساقته وراقته ووجهته إلى دراسة أمور الشرق ففرق فى هذه الدراسة إلى أذنيه ، وأخرج للناس قصصا شرقية بارعة كثيرة ، منها هذه القصة ، وأرجو أن يتاح لى أن أترجم لقراء العربية طائفة من قصصه الشرقية الأخرى [2].

لقد استغل فولتير مسرح الحضارات العريقة فى الشرق الممتدة زمانيا آلاف السنين ، والممتدة مكانيا على ربوع بابل وبلاد العراق وبلاد الصين وجزيرة العرب ، ووادى النيل لكى يختبر موقف القوة الإنسانية فى مواجهة القدر، وليمتحن فى شكل روائى الفرص المتاحة أمام الحرية الفردية فى مواجهة شبكة القدر ، وهى فرضية شكلت أحد أسس المسرح الإغريقى القديم فى أساطيره وصراعاته مع الآلهة ولكن فولتير اختار شخصية "زاديج " أو " صديق" البابلية لكى يعرضها لمجموعة من

(١) فولتير : القدر ، قصة شرقية نقلها إلى العربية الدكتور طه حسين، دار العلم للملايين ١٩٦٠.
(٢) السابق ص٨ ، والواقع أن فولتير نفسه كتب على غلاف زاديج عبارة " قصة شرقية -Histoire orientale.

المواقف القصصية الممتعة والفلسفية الدافعة للتأمل فزاديج يحب " سميرة " حبا عميقا على استحياء وهى تبادله المحبة ويحلمان بيوم الزاوج ويعدان له ، وفى أحدى نزهاتهما حول حدائق المدينة ، تتعرض سميرة لهجوم من شاب طائش يتبعه عبيده، فينقض زاديج للدفاع والتضحية بنفسه لإنقاذها ، ويصارع أربعة من الرجال وينجح فى إنقاذها من مخالبهم بعد أن يصاب هو بجرح غائر فى عينه اليسرى، ويزداد إعجاب سميرة بصديق ، ويزداد حزنها على ما أصاب عينه وتصر على أن يدعى أمهر أطباء العصر ، وهو الطبيب هرمس من ممفيس لمعالجته ، وحين يصل هرمس يعلن على الفور أنه كان يستطيع شفاء الجرح لو أنه كان فى العين اليمنى ، أما اليسرى فلا شفاء لها، ويجزم بأن زاديج سوف يعيش بقية عمره " أعور " وتحزن المدينة على زاديج وتعجب بشدة علم هرمس وتعلم سميرة بالأمر ، وبعد يومين يفاجأ زاديج بأن جرحه قد برأ من تلقاء نفسه ، فيهرع إلى سميرة لكى يزف إليها النبأ ، فيقال له : إنها عندما سمعت كلام هرمس قالت إن أبغض شىء إليها هو منظر الرجل الأعور ، وأنها تزوجت فى اليوم نفسه من غريم زاديج الذى كان قد هاجمها وهاجمه منذ أيام قليلة ، وتستمر حلقات " القدر " فيتزوج زاديج من فتاة بسيطة أخرى هى « عذوره » التى تعده ببذل أقصى درجات الوفاء ، والتى تأتى له ذات يوم شاكية من أن الأرملة " قصروه " لم تحافظ على وفائها لزوجها الراحل لأنها كانت قد أقسمت أن تقيم بجوار قبر زوجها ، ماظل الغدير القريب من القبر يجرى ، ولكنها بعد فترة بدأت هى نفسها تفتح ثغرات لكى يتسرب منها ماء الغدير حتى يجف وتستريح من نذرها الثقيل ، وأراد زاديج أن يختبر قدرة الوفاء عند زوجته ، فانتهز فرصة سفر سريع لها وأشاع خبر موته هو ، وعند عودة زوجته استقبلها صديقة "قادور " وأبلغها الخبر وواساها ، وظل قريبا منها يلاطفها حتى بدأت فى نسيان الأحزان والميل إليه ، وذات ليلة تظاهر بالألم الشديد فجزعت ، فقال لها إن شفاءه يكمن فى شم أنف ميت حديث الموت فقررت على الفور أن تنبش قبر زوجها وأن تقطع أنفه لكى يشمه الصديق الجديد فيشفى ، وأمسك زاديج المتظاهر بالموت - بالموس فى يدها قبل أن يمتد إلى أنفه فيقطعه ، وذكرها

بقصة تحويل الأرملة لماء الغدير . ويدرك زاديج بعد هذا الموقف أن الوفاء لامكان له ، فيقرر الرحيل والإقامة على شاطئ الفرات للتأمل والتفكير ، ويتعرض لكثير من سخريات الأقدار فإذا أبدى العلم والخير كوفئ بالإيذاء والسجن ، وإذا أبدى المصارحة كانت العواقب غير سليمة ، وخلال ذلك يلجأ إلى وسائل غير مباشرة فى معالجة التواء النماذج البشرية، فإذا وجد حاكما يحب الإطراء والنفاق فى بلاد بابل سلط عليه المنافقين المحترفين الذين يلاحقونه ليل نهار بالنفاق حتى يدرك أن لا لذة فى دوام اللذة فيعود إلى طبيعته ، وإذا وجد حاكم جزيرة سرنديب فى حيرة من اختيار خازن أمين لبيت المال ، قدم له نصيحة مبتكرة تتمثل فى دعوة المرشحين إلى حفلة رقص داخل القصر ، ويدبر ممرا صغيرا خافت الأضواء قبل صالة الرقص ويملؤه بالكنوز والجواهر الثمينة وعندما يبدأ الرقص يلاحظ أن اثنين وستين مرشحا من بين ثلاثة وستين ، كان رقصهم ثقيلا بسبب ما أخفوه فى ملابسهم من جواهر سرقوها ، وأن واحدا فقط كان رشيقا لأنه كان أمينا فلم يخف فى ملابسه شيئا فوقع عليه الاختيار ، وهكذا امتدت مغامرات زاديج فأحبته زوجة ملك بابل ، ورحل إلى منف ، واستعانت به امرأة مصرية جميلة لينقذها من رجل فظ يضربها، فلما دافع عنها هجم عليه الرجل فكاد أن يقتله ، ونجح زاديج فى النهاية فى قتله فإذا بالمرأة تنقلب صارخة وتطالب الناس بأن يقتلوا زاديج وتمتد مغامراته إلى جزيرة العرب التى يساق اليها رقيقا مع أحد التجار ، وإلى بلاد البصرة التى يرى فيها نقاشا حادا بين الهنود والصينين والبابليين والمصريين القدماء حول عقائدهم الدينية المختلفة ، وإلى مكر التجار اليهود حيث يواجههم زاديج بحيل ذكية تشبه حيل حجا فى التراث العربى .

وعلى هذا النحو كانت زاديج نمطا للقصص الشرقى المستلهم فى حل التساؤلات التى واجهت المفكرين والفلاسفة والروائيين فى أوربا فى عصر التنوير .

وقد امتد تأثير القصص الشرقى على فولتير فتصور نفسه قصاصا شرقيا ، حتى فى قصصه الغربية ، وكان فى كثير من الأحايين يتقمص شخصية " الراوى

المجهول " فى حكايات ألف ليلة وليلة ، ويسير على خطاه وخاصة فى تحديد لون العلاقة بين الحكاية ومؤلفها، ولاشك أن هذه العلاقة تختلف فى عمل مثل " ألف ليلة وليلة " عن العلاقة التقليدية المعروفة قديما وحديثا بنى المؤلف وكتابه ، فعلى حين حرص التراث الأدبى والفكرى فى الشرق والغرب على أن يربط أثرا ما باسم سقراط أو أرسطو أو المتنبى أو شكسبير ، فقد انقطعت العلاقة فى ألف ليلة وليلة بين المؤلف والكتاب ، واكتسبت من خلال هذا بعدا سحريا بانتمائها إلى مؤلف وهمى قديم أو بانتمائها إلى كل الناس .

وقد حرص فولتير فى كثير من الأحيان على أن يكسب قصصه هذا البعد ، ويجعل نفسه كأنه مجرد " راو " أو مترجم فقصة " زاديج " تطرح بين يديها رسالة شعرية من الشاعر الفارسى سعدى فى القرن التاسع الهجرى الخامس عشر الميلادى يهدى خلالها إلى السلطانة قصة زاديج ، وكأن هذه الرسالة حلقة فى رواية قصة عريقة ترويها كل الأجيال وقد تلقفها فولتير ليعيد روايتها فهو ليس مؤلفها ، وإنما راويها .

ويتكرر الموقف نفسه فى مدخل قصته الشهيرة " كانديد " التى كتبها سنة ١٧٥٩ فقد كتب فى مقدمتها أيضا : إنها ترجمة لقصة ألمانية كتبها الدكتور رالف ، مع الملحقات التى وجدت فى جيب الدكتور حين توفى فى مدينة مندان سنة ١٧٥٩ . وليست هذه العبارة إلا أحد الأقنعة التى اقتبسها فولتير من الراوى الشرقى فى ألف ليلة ، وأعاد تشكيلها بما يتلاءم وعصره ؛ لأن شراح فولتير يؤكدون أن أفكار كانديد " تعود أصولها إلى قصيدة " زلزال لشبونة " التى كتبها فولتير نفسه قبل ذلك بأربع سنوات سنة ١٧٥٠ " وكانديد " التى مثلت واحدة من أشهر قصص فولتير عكست فى ثوب روائى شائق السخرية من الفلسفة التى كانت سائدة فى عصره على يد القساوسة ومن ساندهم من الفلاسفة والمتمثلة فى عبارة لايبنتز " ليس فى الإمكان أبدع مما كان " . وقد تعرضت فلسفة التفاؤل هذه لمفارقات كثيرة على يد " كانديد " الذى كان يعيش فى قصر خاله البارون ، ولم تكن أم كانديد قد سمح لها بالاقتران رسميا بوالده الفارس ؛ لأنه لم يستطع أن يعد من سلالته أكثر من واحد

وسبعين جدا من الفرسان ، وكان الفيلسوف "بانجلوس " هو معلم القصر الذى يؤكد وجود العلاقة بين العلة والمعلول ، وقد حاول كانديد تطبيق هذه العلاقة مع الفتاة الجميلة " كونجوند " ابنة البارون الشابة التى كانت تحبه ويحبها ، فتبادلا قبلة سريعة طرد على أثرها من القصر ، وتعرض بعد الطرد لمغامرات ، فقد جند فى جيش البلغار . ووجد نفسه يمارس القتل ويتعرض له دون سبب واضح ، وآلاف الجنود يقتلون بلا هدف ، وعندما تمكن من الهرب وكاد أن يهلك جوعا لجأ إلى أحد القساوسة الذى بادر إلى سؤاله عن رأيه فى المسيح الدجال قبل أن يعطيه طعاما، ولما لم يجبه طرده دون أن يجود عليه بلقمة ، ولجأ إلى رجل هولندى علمه صناعة النسيج ، والتقى بعد ذلك بمتسول مشوه الوجه اكتشف أنه الفيلسوف بانجلوس الذى علم منه أن البلغار هاجموا قصر البارون وقتلوا أهله جميعا وأن وجه الفيلسوف تشوه من مرض الزهرى الذى أصابه من وصيفة فى القصر كانت لها علاقة بقسيس كان من قيل عشيقا لكونتسية عجوزة التقطت المرض من كابتن فى الخيالة وظن كانديد أن الشيطان لابد أن يكون أصل هذه السلسلة التى كان ضحيتها الفيلسوف بانجلوس الذى كان مصرا على أن الخير والتفاؤل هما الأصل فى كل الأشياء .

ويرحل كانديد إلى لشبونة مع التاجر الهولندى بعد أن يقنعه بإلحاق بانجلوس فى عمل كتابى عنده وتهجم عاصفة شديدة على السفينة فيكاد يغرق بانجلوس لولا شهامة التاجر الهولندى الذى يضحى بنفسه فى سبيل إنقاذ بانجلوس ومان يهبطا برشلونة مع بحار عربيد حتى تزول المدينة من الوجود أمام زلزال عنيف يروح ضحيته ثلاثون ألفا ، ويستمر بانجلوس مع ذلك فى الدعوة إلى التفاؤل ، ويجاهر بدعوته فلا ترضى عنه محاكم التفتيش التى كانت ترى أن الزلزال عقاب لأهل المدينة فتأمر بشنق الفيلسوف المتفائل ، ويكتشف كانديد بعد فترة أن حبيبته كانجوند لم تمت فى الهجوم البلغارى وإنما أفلتت هى وأخوها ، وأن صديقة الفيلسوف بانجلوس لم يمت تماما فى مشانق التفتيش وإنما ترك بين الحياة

والموت فأفلت ، فيقرر السفر إلى أمريكا للبحث عن حبيبته ويصطحب معه فيلسوفا متشائما هو" مارتن " الذى يرفع شعار : « ليس فى الإمكان أسوأ مما كان »

ثم يعود إلى البندقية ، حيث يلتقى فى أحد فنادقها بستة من الملوك المخلوعين من بينهم السلطان أحمد الثالث الذى خلعه ابن أخيه السلطان محمود من عرش تركيا ، وكذلك إمبراطور روسيا السابق ، وملك إنجلترا وملك بولندا وملك كورسيكا الذى أصبح مفلسا ويعلم أن حبيبته أسيرة فى بلاد الترك ، فيرحل باحثا عنها وعن الحكمة ومعه فيلسوفان ، أحدهما متفائل والآخر متشائم ، ويشتد الجدال المنطقى والسياسى والاجتماعى بينهما ، ويجد ضالته من الحكمة أخيرا عند شيخ من دراويش الأتراك المسلمين يهتم بمزرعته الصغيرة التى يرعاها هو وأبناؤه وبناته ويأكلون من خيرها ويكرمون به ضيوفهم ، ولا يعلمون شيئا عن أسماء الوزراء فى استنبول ولا يتجادلون فى المنطق أو الفلسفة أبدا.

إن الملامح الشرقية فى أدب فولتير لا تقف عند استلهام أساطير الشرق ، والتقنيات الفنية لحكاياته ، ولكنها تمتد أيضا إلى تاريخ الشرق ، كما حدث فى روايته التي ترجمها إلى العربية جلال مظهر سنة ١٩٤٧ بعنوان أميرة بابل [١] ، وقدمت مزيجا تاريخيا وأسطوريا من تاريخ مصر والهند وبابل والصين ومظاهر الحياة فى بلاط الملوك والأمراء ، وغرائب السحرة ومعجزات الأنبياء .

ولاشك أن المسرحية التى كتبها فولتير سنة ١٩٤٢ بعنوان " ماهوميت " فى تحريف واضح ومقصود لاسم نبى الإسلام محمد ، مثلت هذه المسرحية أشد المواقف سخونة واصطدما فى التعامل مع تراث الشرق واتخاذه طريقة للتعبير عن فكرة فولتير المحورية وعدائه لرجال الدين المسيحى لعصره، والهجوم عليهم من خلال رمز مواز ، وكما يقول العقاد : لم يشأ فولتير أن يهجم على سلطان رجال الدين فى الغرب هجمة صريحة ، وكان يهمه عند كتابة تلك المسرحية أن يعلن آراءه ولا يتعرض من جرائها للسخط والحرمان ، فاتخذ ذلك الأسلوب المنحرف ، ولم

---

(١) أميرة بابل عن فولتير ترجمة جلال مظهر ، مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٧.

يكثرت لحقائق التاريخ ولا للأدب فى الخطاب ، ونسب إلى النبى عليه السلام ، أمورا كان يريد أن ينسبها إلى الجامدين من رجال الدين فى عصره ، فلم يخف قصده على العارفين ولامه هؤلاء على التوائه وعلى نفاقه وريائه ، وكان من هؤلاء اللائمين نابليون ، فى حديثه مع الشاعر الألمانى جيته ، فإنه أنكر تلك الصورة الشوهاء ، وقال إنها لا تصدق على محمد ، إن محمدا لرجل عظيم ، ولا يجمل تصوير العظماء بهذا الأسلوب ، ويضيف العقاد : إن كلام فولتير عند الرسول يعتبر نموذجا للصراحة المبرقعة فى الحملة على انصار الجمود ، وقد كان كل كلام عن الرسول من هذا القبيل يجمع بين الرياء والجهل بحقيقة الإسلام (1) .

ورأى العقاد يدخل فى دائرة رد الفعل المعتدل إزاء مسرحية فولتير لدى الكتاب العرب ، والذى يفسر جانبا من بطء حركة فولتير لدى عامة المثقفين العرب ، بالقياس إلى حركة أدباء فرنسيين آخرين من أمثال مونتيسكيو أو راسين أو فيكتور هيجو ممن لم تصطدم كتاباتهم مع أحد الأركان الرئيسية فى الشعور الدينى.

غير أن هذا التحديد النسبى للدائرة التى تحركت فيها ترجمات فولتير إلى العربية لم يمنع ترجماته من الوجود الحىّ المؤثر فى مجالات مختلفة ولدى شرائح متعددة وأجيال متعاقبة من المفكرين والكتاب والأدباء العرب على امتداد أكثر من قرن ونصف .

بل إن اسم فولتير أصبح رمزا لكثير من القيم ، مثل قيمة التسامح التى شاع فى التعبير عنها عبارته المشهورة : « لا أشار كل آراءك ولكنى مستعد أن أبذل عمرى من أجل أن تعبر عنها وتحياها بحرية » .

واقترن كذلك بفكرة الرغبة فى تحطيم القيود التى تحد من حرية الفكر وتصادر على المفكرين آراءهم أيا كانت الدوافع التى تقف وراء هذه المصادرة، كما

(1) عباس محمود العقاد : الإسلام دعوة عالمية – ص ٢٧

أصبحت فكرة التنوير تجد مصادرها في الفكر الحديث راجعة إلى القرن الثامن عشر ، الذى كان يطلق عليه " عصر التنوير " ، والذى كان فولتير واحدا من أبرز أعلامه إلى جانب مونتيسكيو وديدرو وروسو، ومن هذا المنطلق فلم يكد يتوقف عقد زمنى منذ أكثر من قرن ونصف عن تقديم ترجمة جديدة لأحد أعمال فولتير إلى العربية ، بل إن بعض أعماله أعيدت ترجمتها إلى العربية أكثر من خمس مرات مثل رواية كانديد ورواية زاديج وبعضها الآخر مثل على مسارح الأقاليم فى مصر منذ القرن التاسع عشر كما حدث مع رواية " ميروب " التى ترجمها القاضى محمد عفت بعنوان : « تسلية القلوب فى مسرحية ميروب » ومثلتها جمعية روضة الأدب فى المنصورة سنة ١٨٨٩ .

ولم تتوقف رحلة فولتير مع القارئ العربى منذ أن أدخله رفاعة الطهطاوى تحت جبته إلى الشرق ، واستمر حوار الفكر العربى مع معطيات فولتير تمثلا أو مناقشة أو قبولا أو تحفظا ، وأصبح تراثه فى مجمله يشكل جزءا من النسيج الأساسى لشريحة رئيسية فى الفكر العربى الحديث .

* * *

المبحث الثـامن

من تأثير الأدب الفرنسي على نشأة الرواية العربية

روايتا زينب لهيكل وجولي لروسو

دراسة مقارنة

روايتا « زينب » لهيكل و« جولى » لروسو

(دراسة مقارنة)

أياً كان المنهج الذى يتبعه دارس الأدب المقارن فى رصد تأثير الآداب الأوربية عامة والأدب الفرنسى خاصة على نشأة الأجناس الحديثة فى الأدب العربى المعاصر فإنه سيجد أهمية كبيرة للقاء الفكرى الذى تم بين الفيلسوف الروائى والكاتب المسرحى والشاعر الفرنسى جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) والروائى والمؤرخ والكاتب المصرى محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) .

فمعرفة هيكل الجيدة بروسو تعلن عن نفسها فى كتاباته عنه وترجماته له ، ومع أن أسماء كثير من الكتاب الأوربيين ترد فى كتابات هيكل ، ومع أنه خصص لبعضهم مثل بتهوفن وتينى وشكسبير وشلى فصولا فى التعريف بهم [1] ، فإن جان جاك روسو قد خصص له هيكل كتابا بأكمله للحديث عن حياته وكتبه [2] وهو يعلن فى مقال له وجهه إلى صديقه الدكتور طه حسين أنه يجد فى طبع ما كتبه عن روسو متعة حقيقية [3] ، وفى هذا الكتاب يختار هيكل حين يعرض فى الجزء الثانى لكتب روسو أن يبدأ بروايته « جولى أو هلويز الجديدة » ويخصص لها نحو أربعين صفحة يقف فيها أمام أحداثها المرتبة ونهج صاحبها فى كتاباتها وطريقة التأمل الفلسفى والاهتمام بتصوير الطبيعة ودقائق مشاعر المحبين لديه [4] ، وكل ذلك

---

(١) انظر تراجم مصرية وغربية لمحمد حسين هيكل ، الطبعة الثالثة ١٩٥٤ .

(٢) جان روسو : حياته وكتبه ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ .

(٣) فى أوقات الفراغ ص ١٩٦ ، وانظر فى مناقشة النص د. طه وادى . الدكتور محمد حسين هيكل ١٩٦٩ ، ص ١٢٣ .

(٤) انظر جان جاك روسو ، ١٧٩ - ٢١٧ .

يدل على قراءة هيكل الواعية الدقيقة لهذا العمل الروائى من أعمال روسو (بالإضافة إلى أعماله الأخرى التى عرضها أو أشار لها فى مؤلفاته) .

لقد كان بدء الاتصال الحقيقى بين الأديب الشاب هيكل و أعمال روسو خلال فترة البعثة التى قضاها هيكل في باريس بدءا من عام ١٩٠٩ ، وفى نفس هذه الفترة الزمنية بدأ هيكل سنة ١٩١٠ يكتب « زينب مناظر وأخلاق ريفية » التى سيقدر لها أن تظهر للوجود فى سنة ١٩١٤ بتوقيع : مصرى فلاح ، لكى تكون - كما يرى معظم النقاد - أول رواية بالمعنى الفنى الحقيقى فى الأدب العربى ، ولكى يولد معها هذا الجنس الذى يقدر له اليوم بعد نحو ثلاثة أرباع القرن من ظهوره أن ينافس منافسة حقيقية، الجنس الأدب العربى الذى عاش وحده تقريبا أكثر من خمسة عشر قرنا ، و هو الشعر ، وأن يصل إلى التعبير عن كثير من جوانب الحياة التى ظلت مهملة من قبل .

ميلاد رواية زينب وميلاد الجنس الروائى العربى معها خلال فترة الاتصال الفكرى الحقيقى، بين روسو وهيكل، يطرح فى الدراسات المقارنة سؤالا حول المدى الذى يمكن أن تكون قد تأثرت به الرواية العربية فى ميلادها بالأدب الفرنسى .

ولقد يبدو السؤال ذا مغزى خاص فيما يتصل بهيكل الذى لم تكن الفرنسية لغته الأجنبية الأولى ، فلقد كان يجيد الإنجليزية ويقرأ فيها بناء على نصيحة أستاذه أحمد لطفى السيد [1] ، بل ويفكر بعد الذهاب إلى باريس ومقابلة الصعوبات الأولى فى تعلم الفرنسية أن يغير اتجاه دراسته إلى « لندن» حيث اللغة التى يجّيدها لولا نصيحة من لطفى السيد بالتريث ، لكن هيكل ما إن يدرس الفرنسية حتى يعرف أنه وجد فيها شيئا مختلفا ، ويقول : « فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت فيها غير ما رأيت من قبل فى الآداب الإنكليزية وفى الآداب العربية. رأيت سلاسة وسهولة وسيلا، ورأيت مع هذا كله قصدا ودقة فى التعبير

(١) مذكرات فى السياسة المصرية : هيكل ، جـ ١ ص ٣٤ .

والوصف وبساطة في العبارة لا تواتي إلا الذين يحبون ما يرون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم [1] » وفى هذا المناخ من الإعجاب بالأدب الفرنسى والحنين إلى الوطن البعيد يكتب هيكل « زينب » دون أن يخفى تأثره العام في كتابتها بهذا الأدب الجديد : « كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة ، وكنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع . واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن ووحدات وصور مصرية ، وبعد محاولات غير كثيرة انطلقت أكتب زينب [2] » .

إن هيكل من خلال هذا الاعتراف المجمل يؤكد هذا التيار الذى ساد عند الأدباء المصريين في مطلع القرن العشرين من النزوع إلى التأثر بالأدب الفرنسى - أكثر من الأدب الإنجليزى - فى إخصاب الأدب العربى بأجناس جديدة أو مذاقات جديدة ، أحمد شوقى فى المسرح الشعرى وقصص الحيوان ، وحافظ ابراهيم فى ترجمات فكتور هيجو ، والمنفلوطى فى تعريبه للقصص الفرنسى ، وكما يقول يحيى حقى « بالرغم من أن بعض روائع الأدب الإنجليزى كانت قد ترجمت إلى العربية إلا أن الأدب الفرنسى كان منبع القصة عندنا ... فالمزاج المصرى فى ذلك العهد كان لا يحس بالغربة إذا اتصل بفرنسا كما يحس بها إذا اتصل بإنجلترا، وهذا من أثر تقارب التيارات الثقافية بين الشعوب في حوض البحر الأبيض [3] .

لكن هذا التأثير المجمل للأدب الفرنسى على هيكل وميلاد الرواية العربية ، يحتاج إلى خطوة أخرى لمحاولة الوصول إلى التأثير « المحدد» بين كاتب وكاتب أو الأكثر تحديدا بين عمل وعمل. وفى مجال التأثير المحدد فإن هيكل بنفسه قد

---

(١) مقدمة : زينب . ص ١٠ ، دار المعارف ، ١٩٧٤ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .
(٣) يحيى حقى : فجر القصة المصرية ١٩٧٥ ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

ساعدنا حين اختار جان جاك روسو لكى يظهر اهتمامه وإعجابه به أكثر من سواه، أما فى مجال التأثير الأكثر تحديدا فإن كثيرا من الدلائل تشير إلى احتمال أن يكون هيكل فى روايته « زينب» قد اتبع نموذج جان جاك روسو فى رواية « هلويز الجديدة Julie ou La Nouvelle Heloise » ولقد أشار إلى هذا الاحتمال من قبل المستشرق الفرنسى هنرى بريس سنة ١٩٥٥ فى مقدمة كتابه عن الأدب العربى والاسلامى . ولكن اشارته كانت سريعة وعابرة لم تزد على هذه العبارات : « فى عام ١٩١٤ أصدر محمد حسين هيكل « زينب» رواية عن الحياة الريفية فى الدلتا، ويبدو فيها تأثره برواية هلويز الجديدة لجان جاك روسو [1] » على أن هنرى بريس قد عاد مرة أخرى فطرق هذا الموضوع فى مقال نشره بحولية كلية الآداب والعلوم الإنسانية فى جامعة الجزائر عام ١٩٥٩، وخصصه للرواية العربية فى الثلث الأول من القرن العشرين [2] عن المنفلوطى وهيكل ، ومع أن المقال أكثر بالتأكيد تفصيلا من الإشارة العابرة التى حظيت بها هذه القضية عنده من قبل ، فإن اهتمام بريس بعرض تفاصيل حياة هيكل وأعماله الأخرى ووقائع أحداث قصة زينب فى نصف مقال يجعل قضية المقارنة بين الروايتين تحتاج إلى مزيد من المعالجة، وهى معالجة لا تهدف بطبيعة الحال إلى إثبات لون من « السرقات الأدبية» بقدر ما تهدف إلى محاولة الإسهام فى تفسير كثير من القضايا النقدية التى قد تظل غامضة فى غيبة الدراسات المقارنة .

إن رواية روسو : « جولى أو هلويز الجديدة » التى كتبت فى القرن الثامن عشر ، تمتد بجذورها إلى التراث العاطفى والدينى فى أوربا فى القرن الحادى عشر حيث كانت تعيش شخصية « هلويز» الفتاة التى كانت تتلمذ على يد الفيلسوف والمفكر الدينى أبيلار Abelard كاهن كنيسة نوتردام دى باريس ، ولقد وقع الحب المحرم بين الكاهن وتلميذته وتزوجها سرا وأنجبت طفلا وعلم خاله

(1) Henri PERES. Latterature arabe & L'Islame Par Letextes Alger 1955. P . X .

(2) Le roman arabe dans Le Premier tiers duxx : al - Manfaluti et Haykal . Annaies de L'institud d'Etudes d'Etudes Orientales . 1959 .

القس فولبير Fulber فطارد هذا الحب وانسحب أبيلار إلى الدير، ولبست هلويز مسوح الرهبنة و ظلت رسائل الحب تتبادل بينهما على الرغم من ادانة المجامع الكنسية فى القرن الثانى عشر لهما، وانتقلت قصتهما إلى الفنون والآداب الشعبية فى العصور الوسطى وكان يشيع استخدامها فيما عرف بروايات الوردة Romande la Rose فى هذه الفترة [1] .

« هلويز» إذن عند روسو هى رمز الحب المتسامى المحروم الذى تغذيه رسائل العاطفة، وهو بناء على هذا الهيكل العام يختار « جولى » بطلة روايته التى يدعوها كذلك « هلويز الجديدة » ويجعلها تحب معلمها سان برو St Proeus حبا لا يتحقق من خلاله اجتماع شملهما وتذكيه أيضا رسائل الحب ، وروسو يختار للرواية عنوانا مزدوجا « جولى أو هلويز الجديدة » وهيكل أيضا يختار لروايته عنوانا مزدوجا : « زينب مناظر وأخلاق ديفية » والتقابل ليس ناتجا فقط من ازدواجية العنوان في كلتيهما ولكن من أن الجزء الأول من العنوانين يمثل اسم امرأة هى بطلة الرواية ، جولى هناك وزينب هنا ، ولعل هيكل هنا قد وقع تحت تأثير ازدواجية العنوان دون أن يتنبه إلى الفروق الدقيقة بين الروايتين ، فإذا صح أن رواية روسو يصلح أن تكون فيها الشخصية النسائية هى التى تقوم بالبطولة فذلك ناتج من أنها محور الحدث الرئيسى ، فجولى عند روسو تحب معلمها وتجبر على الزواج من السيد دى فولمار فتمتثل لرأى أبيها وتصر على القيام بوظيفتها كزوجة وأم دون أن تستطيع أن تنسى حبها الأول ، ويكون حبيبها قد سافر بعيدا لكى يساعده ذلك على النسيان ، وتعترف الزوجة لزوجها بالحب القديم وتدفع الشهامة الزوج فيستضيف العاشق القديم لكى يقيم عنده فى منزله تأكيدا على ثقته فى زوجته وفى صديقه معا ، وتعانى جولى من جديد محنة الحب و الوفاء ، وفى هذه الأثناء يصيبها مرض جلدى من جراء محاولتها إنقاذ طفل لها كاد يغرق ويعجل ذلك

(1) Voir P. x. la litterature du Siecile Philoso - Phique V. A. Saminier Paris 1943. PP. 81 et suivantes .

المرض بنهايتها [1] . الشخصية النسائية هنا شخصية جولى دى أتونج تستحق دور البطولة فى الرواية فهى المحور الثابت الذى يتغير عليه سان برو العاشق المعلم ودى فولمار الزوج الطيب والآنسة كلير ابنة العم المساعدة والبارون دى أتونج الأب الصارم و هى فى كل ذلك عقل ايجابى مفكر يتدخل فى رسم الأحداث وتوجيهها ، أما « زينب» هيكل فليست الشخصية الأولى فى روايته ، وإنما الشخصية المحورية فى العمل هى شخصية حامد ، فهو الذى يمثل التوزع فى المشاعر بين عزيزة ابنة عمه التى تنشأ معه منذ الصغر وتحجب عنه في بداية سن المراهقة ، وبين زينب العاملة فى حقول والد حامد والتى يميل اليها حامد ميلا جسديا وتميل هى بقلبها إلى إبراهيم رئيس العمال ، ويقدر لعزيزة أن تتزوج من غير من تحب وتختفى من الرواية وتجبر زينب على الزواج من حسن وهو الزوج الطيب الذى يذكر بنموذج دى فولمار ، وأن تظل مع ذلك تحب إبراهيم الذي قدر له بدوره أن يسافر إلى السودان مجندا وأن تحزن زينب عليه ويصحبها المرض فالموت . الشخصية المحورية هنا التى تتبادل الحوار والحدث مع معظم الشخصيات هى شخصية حامد الذى تربطه علاقات بعزيزة وزينب وإبرا هيم وحسن ومعظم الشخصيات الثانوية فى الرو اية - بل إن بعض النقاد يذهب إلى أن حامد هو هيكل نفسه، وأن الرواية لون من روايات الترجمة الذاتية [2] ومع ذلك فإن التأثر بروسو الذى اختار جولى أو هلويز الجديدة بطلة يدفع هيكل إلى أن يختار بدوره جولى المصرية أو زينب بطلة لروايته ، وإذا سمحنا لأنفسنا أن نبالغ قليلا فى درجة هذا التأثر فقد نقف أمام اسم « زينب» وسر اختياره بدلا من فاطمة أو عائشة أو سعاد مثلا .. وقد يكون اللاوعى البعيد عند هيكل قد ربط بين كلمتى « هلويز» و « زينب» حيث هذا الاشتراك فى حرفى النهاية فى الاسم الفرنسى (الياء والزاى) وحرفى البداية فى الاسم العربى (الزاى والياء) ، وإذا تصورنا اختلاف طريقة الكتابة من اليمين إلى

(1) Voir Rauseou. Jolie au la nuuvlle Heloise Paris. 1967 . Flammarion .

(٢) انظر على سبيل المثال :

د. طه وادى : محمد حسين هيكل ، ص ٢٦ ومابعدها .

اليسار ومن اليسار إلى اليمين فإننا فى الواقع نجد أن موضع الحرفين ثابت فى الاسمين العربى والفرنسى . على أن المقارنة بين العنوانين لا تقف عند هذا الحد ، فالواقع أن العنوان المزدوج الذى اشتهرت به رواية روسو (جولى أو هلويز الجديدة) يتصل طرفاه باسم البطلة فقط ويؤكد جذورها فى التراث المسيحى على حين أن العنوان المزدوج عند هيكل (زينب مناظر وأخلاق ريفية) يشير إلى عنصر آخر هو العنصر المكانى الذى تدور فيه الأحداث وهو الريف الذى يمثل بعدا رئيسيا فى روايتى روسو وهيكل، ويبدو أن هيكل متأثر أيضا فى اثبات العنصر المكانى فى عنوان الرواية بروسو ، فالعنوان الأصلى الذى صدرت به رواية روسو عام ١٧٦١ هو « جولى أو هلويز الجديدة : رسائل لعاشقين يعيشان فى مدينة صغيرة فى سفح جبال الألب Julie au La Nouvelle Heloise Lettres de deux amants habitants d'une Petite Ville au pied des Alpes .

وسواء كان المكان سفوح الألب أو ربوع الريف المصرى فالهدف الأساسى هو إيجاد قصة ريفية تدور أحداثها بعيدا عن المدينة .

هناك قضية أخرى يدور حولها النقاش فى عنوان رواية زينب ونسبتها إلى مؤلفها باللقب المتخفى قبل نسبتها إليه بالاسم الصريح وقد تساعد الدراسة المقارنة على إيجاد تفسير لها : نشر هيكل روايته للمرة الأولى دون أن يوقع عليها باسمه واكتفى بالتوقيع بلقب « مصرى فلاح» وفسر هو جزءا من إخفاء اسمه فى المقدمة : « عدت إلى مصر فى منتصف عام ١٩١٢ ثم لما بدأت اشتغل بالمحاماة بدأت أتردد فى النشر وكنت كلما مضت الشهور فى عملى الجديد ازددت خشية ما قد تجنى صفة الكاتب القصصى على اسم المحامى ، لكن حبى لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددى ... واكتفيت بوضع كلمتى « مصري فلاح» بديلا من اسمى [1] » .

(١) زينب ، المقدمة ص ٧ .

إن هيكل الذى عاد ليعمل بالمحاماة وبالسياسة ويحلم بمكان قيادى فى المجتمع كان يعتقد أن كتابة رواية عن الحب عمل « غير جاد» وأنه لا يليق باسمه أن يوضع عليه ويكفى وضع اللقب الذى يحفظ بينه وبين العمل مسافة ويحفظ عليه سمعته كمفكر وكاتب سياسى لا كراوئى يتحدث عن الحب ، ومع الاعتراف بوجود دوافع خاصة عند هيكل وراء هذا الموقف فإنه كان متأثرا بموقف مماثل لروسو فى هلويز الجديدة ، لقد كتب روسو روايته وهو على مشارف الخمسين وكانت قد تكونت شهرته مفكرا وفيلسوفا وسياسيا فرنسيا، ومن هذه المكانة الجادة المهيبة يدخل إلى عالم الرواية مصادفة كما يقول فى اعترافاته [١] .

ويجد نفسه وهو يوقع على رواية الحب فى موقف مماثل لموقف هيكل من بعده ، وهو يقرر أيضا أن يحفظ مسافة بين اسمه وبين عنوان الرواية ولكنه يحفظها على طريقة مفكر فرنسى فى القرن الثامن عشر ، فهو لا يحجب اسمه ولكنه يضيف اليه لقبا ذا مغزى فهو يكتب على غلاف الطبعة الأولى « جان جاك روسو : مواطن من جنيف Citoyen de Geneve، وهو يدير حوارا فى مقدمة الطبعة الثانية حول سر اختيار هذا اللقب حين يطرح سؤالا موجها إلى روسو : « على رأس رواية فى الحب يجد المرء الكلمات : جان جاك روسو مواطن من جنيف ويجيب روسو: مواطن من جنيف ؟ ليس الأمر كذلك ، ولكننى لا أريد أن أمس إطلاقا اسم وطنى إننى لا أضعه إلا على كتابات أعتقد أننى أستطيع أن أشرفه بها»[٢] إن عبارتى «مواطن من جنيف» و « مصرى فلاح» هما القناعان اللذان أراد أن يحفظ بهما الكاتبان - كل على طريقته - مسافة بين رجل السياسة الجاد وكاتب روايات الحب. وإذا كان الموقف أكثر ملاءمة لروسو الفيلسوف ذى المكانة الشهيرة فإن تسويغه عند هيكل يمكن أن يفهم فى ضوء هذا التأثر من ناحية وفى ضوء الميلاد الخجول لجنس أدبى جديد هو الرواية من ناحية أخرى .

(1) Confesions Livrelx .

(2) Joulie au la Nouvelle Heloise : Introduction par Michel Jaunay : P. XIV .

كان العصر الذى كتب فيه روسو روايته عصر إنتاج روائى ، فقد ظهرت ما بين عامى ١٧٤٠ و ١٧٦٠ فى فرنسا مئات الروايات ومع هذا فإن رواية «هلويز الجديدة » ظهرت وكأنها جنس روائى جديد حتى لقد طبعت فى القرن الثامن عشر وحده أكثر من خمسين طبعة ، مع أن أكثر الروايات نجاحا فى هذا العصر لم تزد على أربع طبعات [1] وحتى أن المكتبات كانت تؤجرها للقراء لمدة ساعات محددة حتى تستطيع أن تفى بطلب القراء لها . وكان جزء من الجدة فى فن روسو هو البساطة ووصف الطبيعة والاعتماد علي أحداث قليلة وتأملات كثيرة حولها، ومن هذه الزاوية فإن الفن الروائى هنا يقابل فن الرواية التاريخية أو التاريخ فقط حيث توجد أحداث كثيرة وتأملات قليلة وإذا أضفنا إلى هذه الخطوط العامة السمة الرئيسية للتكنيك الروائى عند روسو نجد أنها تكمن فى اللجوء إلى الرسائل كوسيلة رئيسية لنقل العواطف ووصف الطبيعة وطرح التأملات الفلسفية والسياسية والدينية والاجتماعية .

من هذه الناحية تلتقى « زينب» أيضا مع « هلويز الجديدة» فهيكل يعتمد فى جزء من روايته على فن الرسالة، لكن فى الوقت الذى نلاحظ فيه أن هذه الوسيلة جاءت طبيعية عند روسو حيث تم الحب فى « ساحة الدرس» بين الأستاذ والتلميذة، والنشاط الرئيسى لهمّا فى الأصل هو« الكتابة» ومن هنا فالرسائل هى امتداد لهذا النشاط ولكن بطريقة أخرى ، ترى أن « هيكل » يواجه صعوبة فى خلق « مناخ» الكتابة بين المحبين ، فعزيزة ريفية تنشأ فى جو لم تكن فيه الفتاة تتلقى تعليمها وحامد ليس معلمها ، ويحاول هيكل التمهيد لهذا المناخ عندما يذكر أن « عزيزة علمها أبواها القرا ءة والكتابة إلى أن بلغت العاشرة من عمرها وابتدأت حوالى الرابعة عشرة تقرأ روايات كانت تقع تحت يدها ... وكانت تعانى فى ذلك بعض الصعوبة [2] » ومع أن عزيزة على هذا القدر المتواضع من الثقافة فإنها تبدو فى

(1) La litterature du Siecle . op. cit . P. 84 .

(٢) زينب ، ص ٢٧ .

بعض الرسائل التى تكتبها صاحبة فكر وفلسفة أشبه بهلويز القارئة المثقفة ، لكنهافى بعض الأحيان تبدو أيضا أشبه بهلويز المسيحية حين تقول فى إحدى رسائلها : « إنها الخطيئة أن تحب من ذهب بها أهلوها للدير ولسنا أقل تبتلا من هاتيك الراهبات وإن كنا أقل عبادة » أو أن تردد النبرة المسيحية - التى يمكن أن تأتى على لسان هلويز - فى أن حواء هى سبب الخطيئة : « إن للشيطان الذى وسوس لحواء لسلطانا على نفس بناتها [1] » أما حامد الذى يقابل عند هيكل سان برو عند روسو وينطق على لسان المؤلف فى الروايتين فإنه يبالغ أحيانا فى الثرثرة عند هيكل وتبلغ إحدى ر سائله لوالده خمس عشرة صفحة كاملة [2] وإذا كان طول الرسائل عند روسو يشفع له ثراء التأمل الشاعرى والفلسفى فى ذاته وغنى الفكر فى كثير من الأحايين ، فإنه قد يقصر عن هذا المستوى أحيانا فى رواية زينب ، على أن هيكل ينجح فى استغلال تكنيك « الرسالة » فى هدف جانبى آخر فى روايته ، فهو يتخذه وسيلة لهروب البطل من مسرح الأحداث ، فعندما تغلق الأبواب فى وجه حامد بعد زواج محبوبته يكتب رسالة لأهله ويهرب ، وبهذه الوسيلة يطلب منه المؤلف أن يختفى من القصة ، وكما يقول يحيى حقى « لم أر مؤلفا يقطع دابر البطل هكذا كما فعل هيكل [3] » . ولقد ظل هيكل « محتفظا بتكنيك الرسائل حتى بنى عليه قصته الثانية « هكذا خلقت » والتى كتبها فى أواخر حياته .

كما حملت زينب بعض الملامح المسيحية من نظيرتها « جولى » فقد حمل حامد أيضا بعض الملامح المسيحية من نظيره سان برو فهو فى لحظة من لحظات الضيق يقرر أن يذهب إلى الشيخ مسعود أحد مشايخ الطرق الصوفية الذين يلمون بالقرية فى بعض المواسم ، وأن « يعترف » أمامه بحكايات حبه ونزواته ، وبعد أن يسمع الشيخ منه حكايته مفصلة لا يزيد على أن يمد له يده ليقبلها [4] ، وهذا

---

(١) السابق ، ص ٢٠٠ .
(٢) انظر زينب ، ص ٢٤٨ - ٢٦٤ .
(٣) فجر القصة المصرية ، ص ٥٢ .
(٤) زينب ص ٢٤٤ وما بعدها .

الملمح فى شخصية حامد قادم من المناخ العام الذي رسم فيه روسو شخصية العاشق المسيحى ومفهوم الخطيئة عنده ودور « الاعتراف » فى التطهير وطلب الغفران ، وهو موقف يختلف بداهة عن المناخ الإسلامى الذى تدور فيه شخصيات هيكل، ومن اللافت للنظر أن الاعتراف فى رواية روسو يجىء على لسان « جولى في مرض موتها [1] على حين يتحول هذا الاعتراف فيأتى عند هيكل على لسان حامد ولعل فى هذا مؤشرا آخر إلى أن الشخصية الرئيسية التى تتحمل عبء الأحداث عند هيكل والتى كانت تستحق البطولة هى شخصية حامد .

إلى جانب استخدام الرسائل عند روسو كان يوجد الاعتماد على وصف الطبيعة كبعد رئيسى من أبعاد الرواية ، فوصف المناظر الساحرة لجبال سويسرا ووديان فرنسا وبحيرة جنيف وجمال الريف وهدوئه كان من المقدمات الرئيسية لميلاد الحركة الرومانتيكية فى أوربا ، ولقد وجدت كثير من وقفات روسو أمام الطبيعة فى « هلويز الجديدة» أصداءها فى كتابات مدام دى ستايل وجورج صاند وشاتوبريان ولامارتين ، وقصيدة لامارتين الشهيرة فى البحيرة تمتد جذورها إلى وصف بحيرة جنيف عند روسو فى هلويز الجديدة [2] هذا الملمح نجده أيضا بشكل خاصة رئيسية فى قصة زينب ، فهيكل عندما كتب قصته فى باريس وجنيف مواطن روسو كان يحكم إغلاق نوافذ حجرته فى الصباح - كما يقول - لئلا يتسرب إليه ضوء المدن الأوربية من حوله ، وليعيش بخياله فى الريف المصرى. ولقد نجح هيكل حقيقة فى رسم صور رومانسية لهذا الريف على اختلاف ساعات الليل والنهار وتعاقب فصول العام ومواسم الزرع والحصاد وأنس الليالى المقمرة ووحشة الليالى المظلمة [3] ونجح فى ربط العواطف الوليدة بزهرات القطن ومواعيد الغرام بأشجار الحقل ولحظات التأمل الحزينة بسطح الفرن « وقد عاب بعض النقاد على

---

(1) Voir Julie Reusseau troisieme . Partie .

(2) Voir Histoire de la litterature francaise ch - M der Granges .

(٣) انظر على سبيل المثال :
صفحات ١٩ ، ٢٠، ٣٦، ١٠٨ ، ١٣٥ من رواية زينب .

هيكل أنه دس وصف الطبيعة بين أحداث القصة دسا مفتعلا وهى تهمة باطلة فليست الطبيعة فى قصة هيكل عنصرا ثانويا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها .... بل هى عنصر قائم بذاته يلعب فيها الوصف الدور الأول [1] » ولعل المقارنة بين روسو وهيكل توضح جذور هذا العنصر وسر تركيز رواية زينب عليه ، كما أنها تفتح الباب لتساؤلات حول دور الريادة الرومانتيكية التى يمكن أن يكون قد أداها هذا العمل الروائى فى الأدب العربى والذى تكشفت آثارة فى فترات لاحقة سواء فى الشعر أو فى الرواية .

إن « زينب و هلويز الجديدة» لا تكتفيان فقط فى الالتقاء حول الخطوط العامة ووسائل التكنيك الروائية ، ولكنهما تلتقيان كثيرا فى الحلول التى يجدها المؤلف للمشاكل الروائية ، والسمة الغالبة علي هذه الحلول هى « الهرب» والابتعاد سواء من خلال الرحلة أو الموت ، فإذا كان سان برى بعد زواج « جولى » لا يجد أمامه حلا إلا الابتعاد عن مسرح الأحداث إلى باريس ، فإن ابراهيم بدوره يسافر إلى السودان فى رحلة عسكرية ولا يعود منها ، أما حامد فهو يؤثر الاختفاء بعيدا بعدفشل حبه ويترك رسالة يختفى منها اسم المكان الذى يلجأ إليه ، وإذا كانت أم « هلويز الجديدة » عندما تقرأ رسائل الحب التى كانت ابنتها تحتفظ بها من سان برى بعد زواجها وتعلم مدى الحزن الذى تعانيه ابنتها فيصيبها بدورها الحزن فالمرض فالموت ، وإذا كانت حياة جولى نفسها تنتهى بالمرض الذى يصيبها وهى تحاول انقاذ ابنها من الماء فتموت بدورها . فإن فشل الزواج من المحب أيضا وانقطاع الأمل يؤدى بزينب إلى مرض خطير يعقبه الموت .

ملمح تفصيلى آخر تلتقى فيه الروايتان ، هو أن العاشقة المحرومة تواجه فى كلتيهما زوجا طيبا وإذا كانت « طيبة» فولمار تصل إلى حد أنه يدعو العشيق ليقيم مع عشيقته القديمة تحت سقف بيت الزوج ثقة منه فى كليهما . فإن طيبة « حسن » كانت تدفعه لأن يصغى إلى بكاء زينب ويطيب خاطرها ولا يلح عليها لاستخراج أسرارها الدفينة .

---

(١) يحيى حقى : فجر القصة ، ص ٤٩ .

لقد خصص الباحثون الفرنسيون دراسات كثيرة للوقوف أمام دلالات الدعوة للإصلاح الدينى والسياسى فى « هلويز الجديدة » ولعل « زينب » بدورها أن تكون محملة بكثير مما ينبغى الوقوف أمامه فى هذا المجال ، لقد اعتبر هنرى بريس أن الفكرة الكبرى فى رواية زينب هى الاحتجاج على طريقة التزويج التقليدية فى المجتمعات الإسلامية [1] ، والواقع أن نماذج نقد التطبيق الدينى والاجتماعى والسياسى تمتلئ بها صفحات الرواية [2] ويمكن أن تشكل فى ذاتها بحثا مستقلا .

إن هذه الملاحظات العامة التى رصدناها والتى تتقابل فيها روايتا « هلويز الجديدة» و « زينب» لا تقلل على الإطلاق من القيمة الفنية العالية للرواية ، وإنما تربطها فقط بتيار في الآداب العالمية نجحت هذه الرواية وكاتبها من خلال الاتصال به إلى نقل جنس أدبى جديد للأدب العربى الحديث هو جنس الرواية .

★ ★ ★

(1) Le roman arabe dans le premiera tiers duxx Siecle .

(٢) انظر مثلا :
ص ٣٠ ، ٦٦، ٤٣، ٤٦، ٧٦، ١٢٨، ١٤١، ١٧٤، ١٨٦، ٢٤١، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٣ .

المبحث التـاسع

بول وفرچينى

بين

برناردين دى سان بيير والمنفلوطى

إذا كان ميلاد الرواية العربية الحديثة على يد محمد حسنين هيكل فى رواية زينب قد تأثر بالشكل الروائى لرواية « جولى أو هلويز الجديدة » للكاتب الفرنسى « جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) فإن واحدا من تلاميذ روسو وأتباعه فى تمجيد الطبيعة والاحتفاء الأدبى بها وهو برنادرين دى سان بيير (١٧٣٧ - ١٨١٤) كان له تأثير واضح على أحد معاصرى هيكل البارزين وهو مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٦ - ١٩٢٤) وذلك من خلال تعريب المنفلوطى لروايته الشهيرة « بول وفرجينى » التى أضاف المنفلوطى إلى عنوانها عند الترجمة كلمة « الفضيلة» والتى أحدثت تأثيرا كبيرًا فى أجيال متعددة انطلاقا من مضامينها الداعية إلى العودة إلى المنابع البكر فى الطبيعة والسلوك ، وهى المنابع التى لم تلوثها الحضارة الصناعية بدخانها أو بتقاليدها ، لكن جانبا كبيرا من تأثير الترجمة كا ن يرجع إلى أسلوب المنفلوطى المثير للحوار حول دقة علاقته بالأصل المترجم من ناحية ، وعلاقته كذلك من نواح أخرى بالأسلوب الذى كان سائدا من قبل المنفلوطى فى كتابة « فن الحكاية » أو « الروا ية » فى الأدب العربى ، والأسلوب الذى كان معاصرا له فى هذا الفن، ومدى انتماء أسلوب المنفلوطى إلى عصره أو إلى عصور سابقة عليه ، ومدى انتمائه كذلك إلى الأساليب النثرية أو الأساليب الشعرية ، ومدى تأثير ذلك كله على تطور النثر العربى الحديث .

ورواية « بول وفرجينى » التى شكلت حلقة الاتصال وساعدت على إثارة التساؤلات هى واحدة من روائع الأعمال الأدبية فى عصر التنوير فى الأدب الفرنسى ، مع أن كاتبها لم يكن من الأدباء المحترفين الذين تفرغوا لصناعة الآداب شأن كثير من معاصريه ولا حقيه فى الأدب الفرنسى من أمثال روسو وفيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وغيرهم ، ولكنه كان مهندسا تقلب بحكم مهنته فى كثير من البلاد ، وقضى نحو عامين في جزيرة مدغشقر، وهى من المستعمرات الفرنسية

لذلك الحين ، ورصد تجربته فى قربه من الحياة « البدائية » التى اعتبرها أكثر نقاء من حياة المدينة الحديثة ، وهو من هذه الناحية يذكر بمواطنه ومعاصره الفرنسى «جورج بوفون» (١٧٠٧ - ١٧٨٨) الذى كان مهندسا زراعيا ومنسقا للحدائق الملكية ، ومع ذلك فقد ترك عمله القصير الرائع « مقال فى الأسلوب » الذى اعتبر من أكبر علامات التطور فى علم الأسلوب فى العصر الحديث (١) .

ولد جاك هنرى برناردين دى سان بيير فى ١٩ يناير سنة ١٧٣٧ فى مدينة هافر بشمال فرنسا ، فى أسرة صغيرة ، كان الابن البكر فيها، وقد نذره والده فى البدء للتعليم الدينى ، ووجهه إلى التلمذة على يد قسيس فى مدينة Caen ، فقرأ على يديه كتابين هامين هما : « حياة القديسين » و « روبنسون كروز » وقد أثرا فى حياته وأنتاجه الأدبى الذى حاول أن يجمع نزعة الفضيلة فى حياة القديسين ، وحب المغامرة فى « روبنسون كروز» ، وهما المعنيان اللذان يجتمعان فى قصة مثل « بول وفرجينى ».

والتتلمذ على يد أحد رجال الدين أو علمائه والتأثر به ظاهرة مشتركة بين برناردين دى سان بيير ومصطفى لطفى المنفلوطى ، حيث تعلم المنفلوطى على يد الشيخ محمد عبده فى الأزهر ، ولم تكن العلاقة بينهما مجرد علاقة طالب بأستاذ، فقد كان المنفلوطى شديد الارتباط بأستاذه وكان الأستاذ معجبا بذكائه وطموحه ونزعته الأدبية والإصلاحية ، موجها له ، ولقد بلغ من شدة الارتباط بين الأستاذ والتلميذ - أنه عندما توفى الإمام محمد عبده، اتخذ المنفلوطى قراره الصارم بأن يترك الدراسة فى الأزهر قبل حصوله على شهادة العالمية، وأن يعتزل القاهرة ويعود إلى قريته أو مدينته الصغيرة منفلوط ويؤثر الإقامة فيها.

وتلك العودة تقرب من المسافة بينه وبين برناردين دى سان بيير الذى كانت أولى رحلاته سنة ١٧٤٩ وهو فى سن الثانية عشرة مع عمه ، إلى جزر المارتنيك ،

---

(١) حول تأثير بوفون فى علم الأسلوب الحديث ، انظر كتابنا : « النص البلاغى فى التراث العربى والأدبى منشورات " دار غريب " حيث قمنا بترجمة مقاله الرئيسى « مقال فى الأسلوب » إلى العربية والتعليق عليه .

حيث عاش بين أهلها السود سنوات طويلة استراح فيها إلى سلوكهم البسيط الذى لم تفسده الحضارة ، وعندما أتيح له الدراسة فى كلية الجزويت ، كانت رغبته أن يتحول إلى «يسوعى » يذهب إلى ما وراء البحار لهداية البدائيين ، لكن و الده قاده إلى كلية « روان » حيث درس الرياضيات وتخرج فيها متفوقا فتغير اتجاهه فى الدراسة ، وإن بقى مزاجه فى حب الطبيعة والبحث عن أسرارها كما هو، لم يغير منه التحاقه بالجيش الفرنسى فى أعقاب حرب السنوات السبع الشهيرة (١٧٥٦ - ١٧٦٣) وتخرجه مهندسا عسكريا سنة ١٧٧١ مكلفا بترميم القلاع والحصون . وتعدد رحلاته وأسفاره ، فسافر إلى هولندا وألمانيا وروسيا وبولندا ، وكان يحلم بإنشاء مجتمع مثالى مثل الذى كان يدعو إليه جان جاك روسو. لكن واحدة من هذه الرحلات كان لها أثر كبير فى حياته وهى تلك الرحلة التى قضى خلالها عامين فى مهمة بائسة فى جزيرة مدغشقر (١٧٦٨ - ١٧٧٠) وشاهد عن قرب بؤس الناس ونقاءهم وبكارة الطبيعة وجمالها ، وعاد إلى فرنسا فقيرا بائسا محبطا فى تحقيق المجتمع المثالى الذى كان يحلم به منذ صباه .

وفى سنة ١٧٧٣ قرر أن يطبع مذكراته عن رحلة مدغشقر فوجدت صدى واسعا ، وفتحت أمامه أبواب الصالونات الأدبية فى عصره ، وانعقدت الصلة بينه وبين جان جاك روسو أكبر أدباء الطبيعة فى عصره ، والتقيا على فلسفة تجسيد الشقاء الإنسانى والظلم الاجتماعى ، وقبل عام واحد من قيام الثورة الفرنسية ، يصدر برناردين دى سانت بيير ١٧٨٨ روايته « بول وفرجينى » باعتبارها الجزء الرابع من كتابه « دراسات حول الطبيعة» فتجد صدى واسعا وتفتح له أبواب الشهرة دون حدود ، وتتعدد طبعات الرواية ، ويقبل رسامو العصر على تجسيد شخصياتها فى لوحاتهم ، ويشيع اسم « بول » و« فرجينى » فيكثر تسمية الأطفال الجدد بهم ، وعندما يتزوج برناردين بعد ذلك ويرزق بطفلين سوف يطلق عليهما بول وفرجينى .

ويكتب برناردين مقدمة قصيرة لروايته [1] يشير فيها إلى أنه كان يود أن

(1) Voir. Pernandin de St Pierne . Poul et Virginie Colleetion des Cent Chens d'levre . Robert Laffont . Paris . S. d.

يرسم « أرضا ونباتا مختلفا عما يعرفه الناس فى أوربا، وكان يريد أن يجمع بين جمال الطبيعة وجمال الأخلاق لمجتمع صغير ، وأنه أراد أن يؤكد على مبدأ استاذه جان جاك روسو « إن السعادة تكمن فى أن نعيش فى توافق مع الطبيعة والفضيلة».

واحتلت الرواية مكانتها فى الأدب الفرنسى منذ ذلك التاريخ باعتبارها رائدة أدب جمال البلاد البعيدة Exotisme وهو الاتجاه الذى سوف يتطور فى المذهب الرومانسى تطورا كبيرا ، ومن خلاله يدخل جمال الشرق عنصرا رئيسيا من عناصر الابداع فى الآداب الأوربية فى القرن التاسع عشر .

لكنها كذلك حظيت بقيمتها من خلال قدرتها على رصد المشاعر المعنوية الحزينة ، مما جعل شاتوبريان يقول عنها : « إن جمال بول وفرجينى يرجع إلى القيم المعنوية الحزينة التى تتلألأ داخل العمل كما يمتد القمر الحزين على مكان منعزل هادئ مملوء بالأزهار ، وها هو لامرتين شاعر القرن التاسع عشر الكبير يقول عن بول وفرجينى إنها« كتاب يشبه صفحة من طفولة العالم ، إن الشعراء يبحثون عن العبقرية بعيدا مع أنها قريبة ، إنها فى القلب ، وإن بعض الملاحظات السابقة التى يمكن أن تدون عن خفقات هذا القلب ، يكفى أن ترسل الدموع إلى العيون قرنا كاملا [1] ..

أما ترجمة المنفلوطى لهذه الرواية وهى الترجمة التى لقيت رواجا كبيرا ، فينبغى أن ينظر اليها باعتبارها تمثل مرحلة مهمة فى تاريخ النثر الأدبى الروائى ، كان عمادها أسلوب مصطفى لطفى المنفلوطى ، الذى فرض وجودا قويا له ، فى عصر عمالقة الأسلوب الشعرى والنثرى. والزم موافقيه ومخالفيه معا على الالتفات نحوه واحتذائه أو مخالفته أو السخرية منه أو الحوار معه ، وكلها أوجه للتأثير ، لا يقل بعضها عن بعض فى الأهمية، بل إن كتابات المنفلوطى كادت أن تصيغ الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى بصبغتها كما يقول فتحى رضوان [2] : « إنى أعتقد أن الفترة التالية لنهاية الحرب العالمية الأولى ، يمكن أن تسمى عهد المنفلوطى،

(1) Ibid . P. 17 .

(٢) فتحى رضوان : عصر ورجال، ص ٣٠ ، القاهرة سنة ١٩٦٧ .

فلم يكن ثمة بيت يخلو من كتاب له ضم مقالاته هو ، أو رواية من الروايات التى عربها عن الفرنسية .

وقد كان معهودا لذلك العصر - بل وما زال معهودا حتى الآن - أن لا تشتهر الروايات التى عربها المنفلوطى عن الفرنسية كالفضيلة والشاعر ، وماجدولين وفى سبيل التاج بأسماء مؤلفيها الفرنسيين ، وإنما تشتهر عادة باسم مترجمها المنفلوطى وتأكدت مكانة أسلوب المنفلوطى عند كبار الكتاب فى عصره من موافقيه ومخالفيه، فها هو أستاذ الجيل ، أحمد لطفى السيد ، يعلق على النظرات » فى الجريدة سنة ١٩١٠ فيعتبرها « الثمرة الناضجة للعصر الكتابى الحاضر » .

بل إن سلامة موسى الذي كان يقف في الطرف الآخر لنزعة المنفلوطى الأسلوبية ، يكتب عنه في الهلال سنة ١٩٢٣ قائلا : « إن المنفلوطى يمتاز على جميع كتاب مصر باستطاعته أن يعيش بقلمه عيشا رضيا ، فإن له مكانة رفيعة بين الشبيبة تجعل كتبه فى رواج مطرد ، وحسنا يفعل الآباء فى تعويد أبنائهم أسلوب المنفلوطى »(١)

أما العقاد الذى شن حملة ضارية على أسلوب المنفلوطى وجعله هو والمازنى من بين المستهدفين بحملتهما النقدية فى الديوان . فقد انتهى إلى أن أسلوبه جاء استجابة قوية لعصر كان يبحث عنه وكان فى حاجة إليه ، ويعلن العقاد في نهاية دراسة له عن أدب المنفلوطى (٢) : « إن نظرته إلى الأخلاق والشعور أقمن أن تفيد قراءه ، وتحظى لديهم من كل نظرة سواها ، ولعلها لولا ما نأخذه عليه من الليونة والرخاوة، أصلح زاد لهم من غذاء الفكر والعاطفة ، بل لعلهم كانوا فى حاجة إلى منفلوطى يظهر لهم . لو لم يظهر لهم هذا المنفلوطى الذى عرفوه وأقبلوا عليه » .

أن هذه الحاجة العصرية لأسلوب المنفلوطى التى يعبر عنها العقاد ، رغم عدم الاتفاق فى النزعة بينهما ، يعود للتعبير عنها مرة أخرى ، واحد من أصحاب

---

(١) الهلال السنة الثانية والثلاثون ، نوفمبر سنة ١٩٢٣ .

(٢) العقاد : المجموعة الكاملة للمؤلفات ، المجلد الخامس والعشرون ، الأدب والنقد ، دار الكتاب اللبنانى ط١ / سنة ١٩٨٣ .

أفصح الأقلام التعبيرية لذلك العصر ، وهو أحمد حسن الزيات ، الذى كان يعد منفلوطيا متطورا ، ولكنه فى الوقت ذاته كان مؤرخا منصفا للأدب وذا بصيرة نافذة فى ملاحظة مراحل تطوره ، إضافة إلى كونه واحدا من أمراء البيان فى العصر يكتب الزيات فى " الرسالة "بعد نحو خمسة عشر عاما من وفاة المنفلوطى مبينا مكانة أسلوبه من العصر [1] : « كانت الومضات الروحية الأخيرة للبارودى واليازجى ومحمد عبده ، وقاسم أمين، ومصطفى كامل والشنقيطى ، قد التمعت التماعة الموت لتنطفئ كلها متعاقبة فى العقد الأول من عقود هذا القرن ، فهيأت الأنفس والأذواق إلى أدب جديد كنا نفتقده فلا نجده ، وكان اخواننا اللبنانيون فى مصر وفى أمريكا قد فتحوا نوافد الأدب العربى على الأدب الغربى فأرونا ألوانا من القول ، وضروبا من الفن ، لا نعرفها فى أدب العرب ، ولكنها كانت فى الكثير من الأحيان سقيمة التراكيب ، مشوشة القوالب .

وحينئذ أشرق أسلوب المنفلوطى ، على وجه « المؤيد» إشراق البشاشة ، وسطع فى أندية الأدب سطوع العبير ، ورنا فى أسماع الأدباء رنين النغم ، ورأى القراء والأدباء ، فى هذا الفن الجديد ما لم يروا في فقرات الجاحظ وسجعات البديع، وما لا يرون فى غثاثة الصحافة وركاكة الترجمة ، فأقبلوا عليه إقبال الهيم ، على المورود الوحيد العذب » .

ولا شك أن ظاهرة المنفلوطى الأسلوبية شكلت تيارا قويا فى الأدب العربى ، ابتداء من طه حسين الذى كان مولعا بمقالات المنفلوطى يترقبها عند صدورها فى المؤيد ، فيقرأها « خماسى ، وسداسى ، وسباع» كما يقول الزيات [2] ، إلى جيل الشعراء والروائيين من أمثال محمود كامل ونجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبدالله

(١) أحمد حسن الزيات ، من وحى الرسالة ، ج ١ ، دار نهضة مصر، ص ٣٨٥ .

(٢) المرجع السابق.

وصلاح عبد الصبور إضافة إلى كثير من الكتاب فى أرجاء الوطن العربى[1] .

ومن هنا ، فإنه عندما تدرس ترجمات المنفلوطى لا ينبغى أن يتم الاكتفاء بالوقوف أمام مدى المطابقة أو عدم المطابقة بين الأصل والترجمة كما يفعل بعض الدارسين ، وإنما يحسن أن يتم الالتفات إلى الترجمة من هذه الزاوية التى أشرنا إليها انطلاقا من أسلوب المنفلوطى فى الترجمة .

★ ★ ★

(١) حول امتداد ظاهرة المنفلوطية، انظر كتاب الأحزان » فصول فى التاريخ النفسى والوجدان الاجتماعى للفئات المتوسطة العربية - للدكتور ناجى نجيب - دار التنوير -لبنان سنة ١٩٨٣.

حول تطور النثر القصصى

المرحلة التى ترجم فيها المنفلوطى « بول وفرجينى » تعتبر مرحلة مهمة فى تاريخ النثر العربى الحديث ، وعلاقته بالأجناس الأدبية المختلفة ، وعلى نحو خاص علاقته بالشعر والحكاية ، وهى جوانب من العلاقات تكمل ما كانت قد أثارته مقالات المنفلوطى التى نشرت متفرقة قبل ذلك فى صحيفة المؤيد قبل أن تجمع في كتابيه « النظرات» و « العبرات» من علاقة النثر العربى الحديث بفن آخر هو فن المقال .

وإذا عدنا إلى علاقة النثر بالتقنيات المتصلة بكل من الشعر والحكاية ، فسوف نجد أن تاريخ الأدب العربى ، قد عرف لونا من تردد النثر الأدبى بين مخاور هذين الجنسين ، واتخاذه مواقع مختلفة فى سبيل بحثه عن طبيعته الخاصة .

وربما يعود ذلك إلى أن « فن النثر » لم يجد من الاهتمام فى تاريخ النقد العربى مالقيه فن الشعر الذى توجهت كثير من الدراسات حول أصوله وقواعده ومسيرة أسلوبه. والواقع أن [1]« النقاد لم يعطوا للنثر ما أعطوا للشعر من عناية . فلسنا نجد في كتب النقد تلك الأبحاث المطولة التى يراد بها رد معانى الكُتاب إلى مصادرها الأولى على نحو ما فعلوا فى درس معانى الشعر وبيان المبتكر منها والمنقول ، فقد نجدهم يتعقبون المعنى فى يرد فى بيت من الشعر فيذكرون الأدوار التى مرَّ بها المعنى منذ عرف .. ويبنون درجات من تناوله من الشعراء ، وهذا .. يبين وجها من الفروق بين النثر و الشعر من الوجهة الفنية ، فالشعر فى نظر النقاد

(١) د. زكى مبارك – النثر الفنى فى القرن الرابع ص ١٧ (فى الأصل رسالة باللغة الفرنسية نوقشت فى جامعة باريس سنة ١٩٣١) الطبعة العربية ، منشورات (دار الكتب العصرية، بيروت : دون تاريخ .

من العرب أكثر حظا من الفن وأولى بالنقد و الوزن ، والنثر مهما احتفل أصحابه بإتقانه وتجويده لم ينل من أنفس النقاد منزلة الشعر ، ولذلك قلت العناية ، بتقييد أوابده والنص على ما فيه من ضروب الإبداع والابتكار أو دلائل الضعف والجمود ».

وهذا الموقف من فن النثر جعله يتخذ مسارا غير ثابت فى حركة اقترابه من أنماط الأساليب الشعرية أو ابتعاده عنها ، فهو فى بعض ألوان السجع القديم فى الجاهلية مثل سجع الكُهان والحكماء ، يقترب من قواعد الشعر في القافية وفى تشكيل الجملة المركزة المكثفة ، وهو يعود إلى الابتعاد عن هذا الالتزام فى النثر المرسل عند واحد مثل ابن المقفع فى كليلة ودمنة ، الذى ينسب إليه بعض الدارسين نشأة النثر الأدبى [1] فى العربية . لكنه يقترب مرة أخرى من النمط الأسلوبى فى الشعر فى فن مثل فن المقامة عند بديع الزمان الهمذانى [2] الذى اقترب النثر عنده من فنى الشعر والحكاية فى آن واحد حيث كانت المقامة لونا من القصة القصيرة التى يتم أداؤها بأسلوب مكثف مسجوع يقترب كثيرا من معطيات اللغة الشعرية التى تطغى على خصائص الحكاية ، ورغم التأثير القوى والذيوع الواضح لهذا الفن فى القرن الرابع الهجرى وما بعده فى الأدب العربى والآداب التى تأثرت به ، مثل السريانية والفارسية والعبرية ، ورغم ما يقال من إمكانية تأثير عنصر « الحكاية القصيرة » فى فن المقامة ، على نشأة « قصص الشطار » فى الآداب الأوربية الوسيطة ، رغم هذا كله ، فإن طغيان جانب الأسلوب « الشعرى » على طريقة سرد الحكاية فى فن المقامة ، لم يتح لهذا الجنس من الناحية الروائية مجالا واسعا للانتشار والتأثير، فظل يتردد فى أوساط خاصة المثقفين والمتعلمين من المهتمين بالأساليب الشعرية ، أكثر مما يتردد فى أوساط عامة الناس المولعين بسحر الحكاية أكثر من رفعة الأسلوب .

---

(١) انظر كتاب أندريه ميكيل بالفرنسية Lotterature Arabe .

(٢) زكى مبارك المرجع السابق ص ٢٥٢ وما بعدها .

ولعل رد الفعل لذلك ، تمثل فى نمط آخر من النثر ، اقترب من جوهر الحكاية أكثر من اقترابه من رفعة الأسلوب أو شاعريته، وقد تجسد هذا فى « القصص الشعبى » المؤلف أو المترجم ، والذى بدأ ظهوره فى فترة موازيه لفترة ظهور « المقامة» التى تمثل الطرف الآخر ، فى القرن الرابع الهجرى. ولا شك أن أبرز نماذج القصص الشعبى تمثل فى « ألف ليلة وليلة » التى تمت صياغتها الشعبية البسيطة بلغة قريبة فى بنائها الأسلوبى من لغة الحياة اليومية إن لم تكن متطابقة معها فى كثير من الأحايين ، ولقد سمح ذلك اللون من البناء الأسلوبى البسيط لعنصر الحكاية بالنمو والشيوع ، بل ومشاركة أجيال « المتلقين» فى الإضافة اليها ، مما أضفى عليها طابعا جماعيا في التأليف ، وابتعد بها شيئا فشيئا عن خصوصية « المؤلف » الفرد المبدع ، الذى يكتسب مكانته من رفعة أسلوبه . كما كان الشأن بالنسبة لكبار الشعراء والكتاب .

ونتيجة لذلك أصبحت «رواية الحكاية» لفترة طويلة من الزمن ، مهمة «الحكائين» وليست مهمة « الأدباء » . وهؤلاء « الحكاءون» هم أقرب إلى الأدباء الجوالين ، أو شعراء العامة ، أو محترفى التسلية ، فى كثير من الآداب الأخرى ، وهم يحتلون طبقة أقل من طبقة الأدباء المحترفين الذين يمثلهم غالبا الشعراء والكتاب الرسميون ، الذين يتدرجون فى تاريخ الأدب العربى تحت ما يسمى بـ « صناعة الإنشاء » والذين كتب عنهم القلقشندى كتابه الشهير « صبح الأعشى فى صناعة الإنشا » .

وقد امتدت هذه الفترة حتى مشارف عصر المنفلوطى ، حيث كانت القيمة الأدبية الأولى تعطى للشاعر ، صاحب الأسلوب النبيل المنمق ، وصانع الصور البيانية الجميلة المستمدة من تراث اللغة والتقاليد المحيطة بها ، ومستخدم الألفاظ القصيرة الصحيحة فى سياقاتها المناسبة . حتى ولو كانت غريبة بهدف إحيائها وجعلها تشيع على الألسنة ، والحريص على موسيقى اللغة فى انتقاء المفردات وترتيب العبارات وتوالى المترادفات وتناسق الجمل، وكانت المرتبة الثانية

تعطى للكتاب ، بالمعنى الذى تعارف عليه العصر للكتابة بما تشتمل عليه من المكاتبات الديوانية الرسمية التى تتخذ نماذجها العليا من كتاب مشهورين مثل عبد الحميد بن يحيى ، والصاحب بن عباد ، و القاضى الفاضل ، أو الرسائل الإخوانية التى تقترب من الشعر المنثور ، وتحاكى موضوعاته ، وتقترب من موسيقاه ، وتستعير صوره ومفرداته ، ولم يكن يدخل فى هذه المنافسة غالبا « الحكاءون » أو الرواة وذلك لسببين رئيسيين :

أولهما : أنهم كانوا غالبا « مجهولين ». فالراوى يختبئ تحت ظل الجماعة ولا يعرف من هو على وجه التحديد، بل ولا يتم الحرص على معرفته ، ونحن لا نعرف من هو الذى صاغ « ألف ليلة و ليلة » ولا قصة « عنترة بن شداد » ولا حكاية « أبو زيد الهلالى » ولا رواية « سيف بن ذى يزن» ومن ثم فليس من الممكن إعطاء الملامح الأسلوبية إلا للجماعة أو للعصر .

ثانيهما : أن أسلوب « الراوى » أو « الحكاء » فردا كان أو جماعة ، كان يميل إلى اللغة الشعبية ، ويتخفف من كثير من قيود « الأسلوب الشعرى » على النحو الذى كان مألوفا عند المتنافسين من الشعراء والكتاب، وقد ترتب على ذلك وجود حواجز تحول بين « الأدباء الحقيقيين» والانشغال بفن الحكاية ، التى كان يحتل المهتمون بها مرتبة أقل فى سلم عالم « الأدباء ». وكان من يريد منهم الاهتمام بفن الحكاية يتوجه بطاقته إلى فن مثل فن « المقامة» يجمع بين نواة الحكاية القصيرة وكثافة الأسلوب الشعرى ، لكن هذا الفن أيضا ضمُر الاهتمام به ولم يعد يجد من الرواج ما يستحق العناء في صناعته إلا من باب التدريب وترويض الأدوات بين الحين والآخر ، وقد شهد العصر بعض محاولات من هذه ، مثل «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم ، و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى .

لكن المصالحة الحقيقية بين فن الرواية كما عرفته الآداب الأوربية المعاصرة ، وشاعرية الأسلوب العربى الراقى كما عرفتها عصور الأدب العربى القديم . هذه المصالحة كانت هى التحدى الذى حاول مصطفى لطفى المنفلوطى أن يكتب من خلاله فصلا جديدا فى تاريخ الأدب العربى من خلال تقديم نموذج

حى لشاعرية النثر الحكائى ، وتتجسد هذه المحاولة على نحو واضح من خلال ترجماته التى نختار منها « بول وفرجينى» نموذجا. إن هذه المصالحة تقوم على أساس محاولة استعادة الأديب « الناثر» لمكانة فى عالم الأدب توازى مكانة «الشاعر» من خلال الارتكاز على فن « الحكاية» ومعالجتها بلون من « شاعرية الأسلوب» يختلف من ناحية عن « شاعرية الأسلوب المكثفة» فى فن المقامة، وهى الشاعرية التى كادت تطغى على عنصر الحكاية القصصية فى هذا الفن ، ويختلف من ناحية ثانية عن « نثرية الأسلوب » المفرطة فى القصص الشعبى الذى تطغى فيه عناصر الحكاية على العناصر الأسلوبية ، التى تكاد تتوارى ، وتتم المصالحة من ثم من خلال « توازن» بين عنصرى « الحكاية» و« الشاعرية » اعتمادا على واسطة « الترجمة » التى تفد إليها الحكاية فى مجملها من أدب آخر مشكلة جسدا روائيا له أطرافه الرئيسية من بداية ووسط ونهاية ، وله صلب « الحكاية» من تشابك الأحداث وتعقدها ثم انفراجها أو تلاشيها ، ووجود شخصياتها المعهودة من شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية وشخصيات هامشية، مع المحافظة على خطوط الملامح الجسدية والنفسية لكل منها ، ولها أطرها الزمانية والمكانية المتماسكة ، وهذه المقومات كلها تجعلنا أمام « حكاية » قابلة لإحداث المتعة من خلال روايتها فى لغة أخرى ، كما أحدثت المتعة من خلال روايتها فى لغتها الأصلية ، لكن هذه المقومات وحدها ليست كافية ، فى محاولة المنفلوطى ، للمصالحة بين عناصر الشاعرية والحكاية ، فقد كانت المتعة متحققة كذلك من خلال روايات التراث الشعبى التى وجدت الانتشار فى الأوساط الشعبية ، وإن اختفت منها بصمة « الأسلوب الشاعرى » وملامح « الأديب المؤلف » . كان المنفلوطى يريد أن يسترد مكانة « الأديب المؤلف» فى النثر من خلال جنوحه إلى شاعرية الأسلوب » وهو لجوء قد يثير تساؤلا رئيسيا فى حالة الترجمة : هل هى شاعرية أسلوب المؤلف أو المترجم ؟

ولكى نجيب على هذا التساؤل . فإننا سوف نعقد فصلا تمهيديا حول « ترجمة بول وفرجينى بين الالتزام والتحرر » ، نحاول من خلاله تحليل عينة أولية من نص المنفلوطى مقارنا بنص برناردين دى سان بيير، لنعرف مقدار الالتزام أو

الإضافة أو الحذف . ومن ثم مدى ما أضافه المنفلوطى من خصائص «أسلوبية» لإحداث هذه النقلة فى تاريخ النص النثرى العربى الروائى . ثم نقف بعد ذلك عند الخصائص الأسلوبية للنص المنفلوطى ، فى محاولة لتبين ملامحه الرئيسية ، وعلاقتها بالذائقة العربية الشائعة، وبالنموذج المستهدف للفصاحة العربية ، وتأثير ذلك فى درجة الشهرة التى حظيت بها نصوص المنفلوطى فى العصر ، وهى شهرة لم تحظ بها نصوص مترجمة أخرى سابقة أو لاحقة ، بما فى ذلك نصوص برناردين نفسها ، التى ترجمت بأسلوب غير أسلوب المنفلوطى .

★ ★ ★

ترجمة بول وفرجيني بين الالتزام والتحرر

لنقل فى البداية أنه من الصعب أن توجد ترجمة يمكن أن يطلق عليها «الترجمة الملتزمة» . لأن المترجم والخائن وجهان لعملة واحدة ، كما يقول المثل الإيطالى ، ولأن المترجم مهما كان حرصه الدقيق على نقل عبارة المؤلف ، فإنه سيؤدى جوهرها من خلال اختياره لمفردات بعينها وطريقة معينة فى ترتيب هذه المفردات تجعلها تحمل رسالة معينة للمتلقى فى اللغة الثانية التى يترجم اليها العمل . وهى فى أحسن أحوالها تتوازى ، دون أن تتطابق ، مع الرسالة التى حملتها مفردات اللغة المترجم منها إلى المتلقى فى اللغة الأولى .

وفيما عدا المعادلات العلمية [1] ، والعمليات الحسابية ، والإجابة على الأسئلة البسيطة مثل : كم الساعة الآن ؟ تظل عمليات الترجمة كلها تتحرك فى دائرة التحرر النسبى الذى يزداد بطبيعة الحال مع الأعمال الأدبية ، ومع شرائح منها عندما يتطلب الأمر ترجمة « معنى المعنى » و « شكل المعنى » و « معنى الشكل» و« شكل الشكل» على النحو الذى شرحه جون كوين فى بناء لغة الشعر . لكننا مع ترجمة المنفلوطى ، نجد أنفسنا فى مجال أكثر اتساعا من حرية الحركة فالأمر لا يتعلق فقط بمجرد هذه الدوافع الفنية التى تدفع المترجم للمناورة فى سبيل أداء رسالة المؤلف ، ولكنه يتعلق بعزم المترجم على التصرف الواسع المدى فى سبيل خلق أسلوبه الخاص ، الذى يحقق من خلاله تأثيرا معينا فى المتلقى . يرتبط بالطريقة « الخاصة» التى اتبعها فى سبيل توصيل الرسالة اليه .

---

(1) انظر : النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر واللغة العليا ، تأليف جوت كويين، ترجمة د . أحمد درويش ، فصل الترجمة ، مكتبة غريب - القاهرة سنة ٢٠٠ .

والقارئ الذى يفتتح النسخة الفرنسية من رواية « بول وفرجينى » لبرناردين دى سان بيير . والترجمة العربية لها للمنفلوطى . سوف يلاحظ ابتداء الإضافة من صفحة العنوان حيث تضيف الترجمة العربية ، كلمة « الفضيلة» قبل اسم البطلين «بول وفرجينى » فاصلة بين العنوان الأصلى والإضافة العربية بحرف « أو» الذى يعنى (فى العربية) التخيير والمساواة ، والذى يستخلص فيه المترجم فحوى «الرسالة » المقدمة خلال الرواية كلها ، ويقدم هذا الفحوى على العنوان« المحايد» الذى قدمه المؤلف ممثلا فى اسمى البطلين « بول وفرجينى » ، والمنفلوطى بهذا يقدم مؤشرا على المنهج الذى سوف يسير عليه بقية الترجمة ، وهو المنهج القائم على أنه سوف يسبق النص إلى القارئ العربى ويقف « أمامه» فى مواجهة القارئ العربى ، وليس خلفه أوفى موازاته ، وكأنه يرتكز على النص وهو يقدم « أسلوبه» للقارئ العربى أكثر مما يعتمد على أسلوبه وهو يقدم « النص» للقارئ العربى .

ومع ذلك فإن التصرف فى عناوين الأعمال الأدبية أثناء ترجمتها إلى العربية فى هذه الفترة كان منهجا سائدا لم يقتصر على المنفلوطي وحده ، فهناك أعمال كان يغير عنوانها لكى يتواءم مع ذوق القارئ العربى ، كما حدث مع « هرنائى» بطل مسرحية فكتورهيجو . الذى غيره المترجم إلى « حمدان » و« تارتوف» لموليير ، الذى أصبح « الشيخ متلوف ». وهناك أبطال آخرون كانت تحور أسماؤهم بما يتلاءم مع المناخ العربى ، كما صنع خليل مطران مع اسم Otello بطل شكسبير الذى حوله إلى « عطيل» [1] ، وهو اسم عربى قديم كان يطلق على « الجميل الصغير الذى لا يحتاج إلى حلية يتحلى بها فهو عاطل عن الحلى ويصغر على عطيل » . وهو تصرف من مطران ، اعتمد فيه على قرب النطق الصوتى بين «أوتللو» و «عطيل» وعلى ملاءمة الاسم الذى اختاره لشخصية العبد المغربى التى يرسمها شكبير فى مسرحيته. على أن نفس المسرحية كان قد ترجمها من قبل نجيب حداد تحت عنوان « أوتللو أو جيّل الرجال» وهى نفس الطريقة التى اتبعها المنفلوطى فى

(١) انظر : كتابنا . خليل مطران ، شاعر الذات والوجدان الدار المصرية اللبنانية - القاهرة سنة ٢٠٠٠ .

المحافظة على الاسم الذى وضعه المؤلف والمغزى الذى أستنتجه المترجم مع توسط حرف « أو » بينهما » . لكن مع فارق بسيط يكمن فى ترتيب أختيار المؤلف ، واختيار المترجم .

إذا تجاوزنا العنوان إلى الفقرات الأولى من الرواية فى الأصل والترجمة فسوف نجد الفروق تقفز أمام العين . فصفحات الأصل فى الرواية ، تكتب كلها دفعة واحدة . دون أن تحمل الفقرات أرقاما أو تميز بعناوين، أو توضح بصور ، وتخالف الترجمة الأصل فى هذه الملامح الثلاثة .

فالرواية فى ترجمة المنفلوطى تقسم إلى سبعة وعشرين فقرة تحمل كل فقرة منها رقما مسلسلا ، ثم يتبعه عنوان مميز. وهذه العناوين السبعة والعشرون بعضها يتصل بتميز المكان مثل : جزيرة موريس ، الحياة الطبيعة ، استراحة فرجينى ، أوربا السفينة ، الطبيعة .

وبعضها يتصل بتميز الزمان مثل . التاريخ ، ليالى الشتاء ، الوداع ، النهاية

وبعضها يتصل بتقديم الشخصيات مثل :

الشيخ ، مدام دى لاتور ، مرغريت ، آدم وحواء.

وبعضها يتصل برصد لحظات شعورية مثل :

حياة الطفولة ، السعادة ، الخفقة الأولى ، أحزان بول، الإيمان .

وهذه التقسيمات بما تحمله من أرقام وعناوين تعد لونا من إضافات المترجم على طريقة إحداث الأثر الذى يتوخاه فى نفس المتلقى .

ويضاف إلى ذلك نحو خمس وثلاثين لوحة مصورة صاحبت طبعة الترجمة العربية وهى غير موجودة فى الأصل.

وإذا كانت هذه الفوارق توجد على مستوى الهيكل العام للعمل ، فإن المقارنة بين « النص» الأصلى و «النص» المترجم تشف عن كثير من الفوارق بدورها ، وهى

فوارق ، تقدم مبررات الطابع الأسلوبى المستقل الذى تكتسبه ترجمة المنفلوطى ، وتحدث من خلاله هذه النقلة فى تاريخ النثر العربى ، وهذا التأثر الواسع المدى فى المتلقى ، وسوف نكتفى بالمقارنة بين الفقرات الأولى فى كل من النص الأصلى والنص المترجم ، لنقف بعد ذلك بمزيد من التفصيل أمام أسلوب النص المترجم .

إذا وضعنا أمام أعيننا صورة للفقرتين الأولى والثانية من النص الفرنسى ، مقابلة لصورة ترجمتها عند المنفلوطى فإنه يمكن ملاحظة الفروق التالية:

١- تتكون الفقرتان فى النص الفرنسى من ثمانية وأربعين سطرا ، فى شكل فقرتين متصلتين لا يتقدمهما عنوان ولا تفصل بينهما فراغات أو علامات فصل ، فيما عدا علامات الترقيم بين الجمل وعلامات الوقف فى نهاية كل فقرة .

٢- تتكون الترجمة العربية للفقرتين من أربع فقرات تتشكل فى واحد وستين سطرا ، مع وجود عنوان فى صدر الفقرة الأولى، يسبقه رقم مسلسل ، سوف تميز به بدايات الفصول فى الترجمة العربية كما أشرنا من قبل ،

ومع تقارب متوسط عدد الكلمات فى السطور فى حجم الطباعة الفرنسية والعربية للنص ، وهى نحو سبع كلمات فى كل سطر نجد أنفسنا أمام نحو ٣٦٦ كلمة ترجمت في نحو ٤٢٧ كلمة أى بزيادة نحو ١٨ ٪ فى النص العربى لا مقابل لها فى النص الفرنسى .

٣- تشكلت الزيادة الأولى ، فى الفقرة التوضيحية التى توضح طبيعة وجغرافية المكان الذى سوف تجرى فوقه الأحداث وهو جزيرة موريس وهى فقرة تشتمل على أكثر من ستين كلمة تصف :

(أ) الموقع الجغرافى للجزيرة .

(ب) طبقة التربة بها .

(جـ) نوع السكان الأصلين وحالتهم المادية .

(د) نوع السكان المهاجرين الأوربيين واستغلالهم لأهل الجزيرة .

(هـ) تعميم الحكم على سلوك الأوربيين الاستعماري المستغل في أى منطقة مماثلة .

ومع أن هذه الفقرة التمهيدية يراد منها توضيح الصورة للقارئ والمبادرة لاستخلاص العبرة ، فإن بناءها الأسلوبى يحمل بذور الخصائص الأسلوبية التى سوف تتكرر فى أسلوب المنفلوطى فى بقية الرواية ، وتتمثل فى الميل إلى المفردات الغريبة التى تشيع فى الفصحى التراثية أكثر مما تشيع فى الفصحى المعاصرة مثل وصف الجزيرة بأنها « قفراء بلقع » بدلا من « خالية » أو الحديث عن « الأصقاع » بدل « المناطق »، وكذلك اللجوء إلى المترادفات. ومثال « قفراء بلقع» يصلح نموذجا للترادف والغرابة فى وقت واحد .

★ ★ ★

فى الفقرة الثانية فى الترجمة العربية وهى التى تمثل فى الواقع بداية الفقرة الأولى فى النص الفرنسى ، يستغل المترجم جملة قصيرة يشير فيها المؤلف إلى أطلال كوخين صغيرين فى أرض كانت قديما مزروعة On voit, dans un terrain Jadis Cultive, Les ruines de deux Pettites Cabanes .

يستغل المترجم هذه الجملة القصيرة التى لا تشتمل إلا على وصف واحد للأرض بأنها « كانت قديما مزروعة » ووصف واحد للكوخين بأنهما «صغيران لكى يقدم ترجمة فى أكثر من ستين كلمة . تستثير في مخيلته تراث الوقوف على الأطلال الغنى فى التراث العربى ، فيتحدث عن الجدران التى بقى نصفها والجذوع المتناثرة . والأرض المختلفة الألوان ، والجداول القاتمة والمتداعية، والناس الذين كانوا يزرعون ويحرثون . والدهر الذى أغار عليهم فجعلهم يرحلون عن العالم .

وهذه الزيادات فى الترجمة تنطلق كلها من تداعيات أسلوبية انطلقت من تراث الوقوف على الأطلال - فى هذه الفقرة بالذات-، لكنها حملت معها الخصائص الأسلوبية المنفلوطية التى سوف تتطور وتتأكد فى بقية الرواية من أمثال :

المفردات الغريبة أو مفردات الفصحى التراثية ، ومعنا منها فى هذه الفقرة كلمات مثل : الآكام / دارسيّن / ناخرة / أحافير / أخاديد / غدران.

الميل إلى استخدام التقسيمات المتقاربة الايقاع فى الجمل المتتالية والمفردات المتتابعة ، مثل : سوداء ، وخضراء ، وصفراء ، ومثل أنجاد وأغوار ، وأحافير وأخاديد ، ومتعرجات ومستدقات ، ومثل يتولون حرثها وزرعها وتقسيمها وتخطيطها . وكلها مفردات متقاربة الإيقاع يحدث تواليها لونا من موسيقى الأسلوب وشاعريته ، وهو لون كان يحرص المنفلوطى على تحقيقه بصرف النظر عن مدى دقة الترجمة سعيا إلى إحداث ذلك التأثير للنثر الروائى الأدبى .

★ ★ ★

إلى جانب الاستطراد أو الزيادة فى ترجمة بعض الفقرات . يوجد عدم مراعاة ترتيب جمل النص الأصلى فى فقرات أخرى . بما يترتب عليه من قفز لبعض الجمل أو تقديمها عن موضعها . وقد يكون وراء ذلك مراعاة التوازن الأسلوبى الذى يريد المترجم أن يتركه فى نفس قارئه، ففى مطلع الفقرة الثانية يبدأ النص برصد مجموعة من الصور التى يغلب عليها الطابع السمعى للمكان مثل الصورة التالية :

Les echos de la montagnc repètent sans Cesse le bruit des vents qui agitent les For est voisines et les fracas des vegues qui se brisent au loin sur les recifs , mais au Pied memc de Cabanes onn'entend Plus aucan bruit .

ويتابع المترجم المؤلف فى رصد هذه الصورة السمعية فينقل لها ترجمة بنفس ترتيب كلماتها وصورها ، ولكن المؤلف عندما ينتقل بعد ذلك إلى صورة بصرية حين يقول : .. et on ne voit autaur de soi que ... ext

يتوقف المترجم عن متابعته ويقفز إلى صورة سمعية أخرى تأتى بعد أحد عشر سطرا من انتهاء الصورة السابقة فيترجمتها بعدها مباشرة و هى الصورة التى تبدأ بقوله : . A Pcine l'echo y repete le murmure des palmistes .... ext

وهنا نجد المترجم يصل الجملتين المتباعدتين . من خلال حرف العطف « الفاء » وكأنهما جملة واحدة : « انقطع عن سمعه كل شيء فلايحس إلا صدى ضعيفا لحفيف سعف النخل » .

إن هذا التصرف فى جانبيه بالإضافة والحذف ، يؤكد أن ترجمة المنفلوطى لم تكن معنية بتركيز العين على المنبع قدر عنايتها بتركيز العين على المصب ، لم تكن مهتمة بمراعاة الدقة فى قراءة الرسالة ، بقدر عنايته فى مراعاة الدقة فى إحداث تأثيرها على قرائها وسامعيها ، كانت عين المنفلوطى على القارئ العربى قبل الكاتب الفرنسى ، ومن أجل هذا وقع فى هذه التجاوزات بالحذف والزيادة والقفز وعدم مراعاة الترتيب ، لكن هذه التجاوزات فى ذاتها ربما تكون هى التى ساعدته على تشكيل المذاق المميز لأسلوبه . ومن ثم ينبغى ألا تتم النظرة إليه دائما باعتباره مترجما التزم الدقة أو حاد عنها ، ومحاسبته من ثم على مدى الالتزام أو المجاوزة ، وإنما ينبغى النظر إليه كصانع أسلوب فى مرحلة هامة من مراحل تطور النثر الأدبى العربى ، وتطور الرواية فى آن واحد ، وينبغى الوقوف من ثم أمام الملامح الأسلوبية العامة لهذا النثر الذى استطاع المنافسة فى عصر كبار صانعى الأسلوب الشعرى فى العصر الحديث مثل البارودى وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم وخليل مطران واسماعيل صبرى وعبد الرحمن شكرى والعقاد .

★ ★ ★

يشكل اختيار المفردات التى يتكون منها العمل الأدبى ملمحًا هاما من ملامح طبيعة الأسلوب عندكاتب معين أو فى جنس أدبى معين .

وربما تزداد هذه الأهمية فى لغة كاللغة العربية ، يمتد تاريخ بعض المفردات الحية فيها امتداد ما نعرفه من التراث المكتوب لهذه اللغة ، وهو تراث يتجاوز كما هو معلوم خمسة عشر قرنا ، و كثير من المفردات التى عرفت فى بد اية تاريخ هذه الفترة ، ما زال يستعمل حتى اليوم ، فى نفس المعانى التى استخدم فيها من قبل أو قريبا منها ، والذى يقرأ بيتا لشاعر قديم مثل امرئ القيس يقول فيه :

أغــــرك منى أن حُــــبك قــــاتلى وأنك مــهـمـا تأمــرى القلب يفــعل

يرى أن كل المفردات الواردة ، ماتزال تستخدم بنفس المعانى حتى الوقت الحاضر ، و هذا النموذج قابل للتكرار فى كثير من نتاج الأدب العربى القديم ، والقرآن الكريم ، والحديث النبوى ، وأعمال الأدب العربى الوسيط والحديث ، كثير من المفردات تواصل الحياة على امتداد أجيال متعاقبة .

لكن هذا الحكم ليس صحيحا على إطلاقه ، فمفردات اللغة ، ليست هى كل اللغة من ناحية ، كما أنه من ناحية أخرى، حتى لو ظلت المفردات على حالها ، فإنها كثيرا ما تلبس معانى جديدة وتتنازل عن معانيها القديمة ، ويكفى أن نأخذ كلمة مثل قطار شديدة الشيوع فى العربية المعاصرة ولكن معناها يختلف عن المعنى الذى كانت تطلق عليه فى القديم ، وهو « عدد من الإبل يسير بعضها خلف بعض على نسق واحد ، فيقال جاءت الإبل قطارًا »[1] ، وكثيرة هى الكلمات التى

---

(١) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية - القاهرة جـ ٢ : ص ٧٧٣ .

تسير على هذا النظام ومنها كل أسماء الأجهزة والآلات والمنشآت والهيئات والتنظيمات التى لم تكن معروفة من قبل ، ولكن عند نشأتها استعيرت كلمات عربية قديمة لها فلبست معناها .

و هناك مفردات كثر استعمالها فى عصر ثم حلت محلها مفردات أكثر شيوعا فى العصور التالية ، ودون أن تجف المفردات الأولى ، ولكن ظل استعمالها محدودا فى إطار درجة معينة من درجات الفصحى ، وأصبح إيثارها لدى كاتب معين فى عصر متأخر ، دليلاعلى إيثاره للفصحى التراثية على الفصحى المعاصرة له ، أو على انتمائه لطبقة محافظة تؤثر عدم الاستجابة لدواعى التجديد، أو تجد المتعة فى العودة بقارئها إلى المستوى القديم على أنه مستوى « عصر ذهبى» .

إن الفرق بين استخدام مفردة « غريبة» أو مفردة « شائعة» بنفس معناها ، كان دائما فرقا هاما على مستوى تصنيف متكلمى اللغة وكتابها إلى مجددين ومحافظين أو مغرقين فى التجديد أو المحافظة ، وليست هذه هى حال اللغة العربية اليوم فحسب ، وإنما هو حالها منذ القدم ، فالفصحاء في العصر الأموى أو العباسى ، كانوا يسخرون من لغة النحاة ، ويرون أنها تستخدم « مفردات» غريبة أو معجما ليس شائعا فى عصرهم ، ويفرقون من هنا بين متكلم معاصر لهم ، إذا اجتمع عليه الصبيان فى الشارع وسخروا منه ، قال لهم بلغة فصحى : « مالكم تجتمعون على مثل اجتماعكم على رجل مجنون ؟ انصرفوا » وبين متكلم معاصر لهم أيضا يختار مفردات غريبة ، ومعجما غير شائع ليقول فى نفس الموقف : « مالكم تكأكأتم على كتكأكئم على ذى جنة ؟ افرنقعوا » .

إن هذا المثال القديم الذى يرد فى كتب البلاغيين . يدل على أن اختيار المعجم كان دائما من الأسباب التى تساعد على انتماء المتكلم أو الكاتب لطبقة معينة من طبقات الانتماء اللغوى ، المعاصر أو القديم .

وهذا التصنيف مازال واردًا ، ونستطيع من خلال معياره ، الدخول إلى مؤلفات كثير من الكتاب العرب فى العصر الحديث ، وتحديد انتماءاتهم إلى العصور

الثقافية المختلفة من خلال « المعجم » الذى يشيع فى كتاباتهم ، ولا شك أن « المعجم » الذى يشيع فى كتابات كتاب مثل ، مصطفى لطفى المنفلوطى ومصطفى صادق الرافعى ، يختلف كثيرا عن المعجم الذى يشيع فى كتابات كتاب معاصرين لهم مثل سلامة موسى وإبراهيم المازنى ، وقد تقع شريحة من الكتاب مثل أحمد حسن الزيات وطه حسين ، فى مرحلة وسط بين الشريحتين السابقتين اللتين قد تمثل إحداهما أقصى اليمين والأخرى أقصى اليسار ، أو تمثل نقاطا مختلفة على خط قد يمتد بين الطرفين المتقابلين ، ويتحدد موقع كل نقطة على حساب درجات شيوع المعجم التراثى أو المعاصر عنده. ومن هذه الزاوية فإن كتابات المنفلوطى وترجماته سوف تميل ميلا شديداً ناحية محور فصحى التراث .

غير أن هناك زاوية أخرى ينبغى التنبه لها خلال مناقشة قضية المعجم عند كاتب ما فى الأدب العربى .

وهذه الزاوية تتصل بالتداخل أو عدم التداخل على المستوى التزامنى Syn-chronic ، فى مقابل التداخل أو عدم التداخل على المستوى التتابعى diachronic الذى اهتمت به الفقرة السابقة عند الحديث عن فصحى التراث أو الفصحى المعاصرة .

إن المستوى التزامنى هنا نقصد به تداخل أو عدم تداخل المعجم بين جنس الشعر و جنس النثر ، وعلى الرغم من عدم وجود فواصل بين مفردات تنتمى إلى لغة الشعر وأخرى تنتمى إلى لغة النثر ، فلقد ظل هناك إحساس دائما بحرص الشعراء على المفردات التى تحمل جوانب الإيحاء والإشعاع ، ويوجد فيها ما يميل إلى الظلال والتهويم مع الحرص على الإيقاع الموسيقى ، فى حين يحرص النثر على اختيار الألفاظ ذات الدلالة المحددة ، والمعانى المباشرة ، ولهذا أطلق الدارسون على الكلام المنظوم الذى يحمل هذه الخصائص « النظم» ولم يسموه شعرا مثل المصنفات العلمية المنظومة فى اللغة العربية كألفية ابن مالك ، وغيرها من الكتب فى كثير من فروع المعرفة، وفى الوقت ذاته بدأت اللغة النثرية التى

تكتسب بعض خصائص المعجم الشعرى ، تميل إلى أن تصنف نفسها فى عداد الشعر ، وليس مصطلح قصيدة النثر الذى شاع فى العقود الأخيرة فى الأدب العربي إلا امتدادا لهذه النزعة .

وإذا كانت الخصائص الدقيقة للمفردة الشعرية صعبة التحديد ، فإن هذه المفردة عندما تدخل في علاقات مع مفردات أخرى داخل الجملة ، تبدأ ملامحها فى الظهور أكثر والميل إلى أحد الجانبين الشعرى الذى يهتم بالايقاع والتناسق وخلق الضورة الممتعة في مجال الحقيقة أو المجاز ، أو النثرى الذى يهتم بالوضوح وتقديم الفكرة وتراكم المعلومات ، والواقع أن تحليل المفردة المكتوبة عند المنفلوطى وعلاقتها مع بقية المفردات فى الجملة ، يظهر أنها تعمد إلى تجاوز الإطار الذى كان مألوفا في النثر ، سو اء فى فترات النثر الروائى ، فى العصور السابقة عليه ، و هو نثر « الحكائين » الذى يهدف إلى تقديم الحكاية بلغة الجماعة الشعبية ، أو نثر الكتاب الروائيين المعاصرين له ، والذى يهدف إلى تقديم الحكاية بلغة أقرب إلى الفصحى المعاصرة منها إلى فصحى التراث ، ولعل فى هذا الاختلاف يكمن جزء من طبيعة الأسلوب الخاص عند المنفلوطى الذى وجد صدى كبيرا فى عصره والعصور التالية .

★ ★ ★

معجم المنفلوطى بين فصحى التراث والفصحى المعاصرة

إذا تناولنا معجم كاتب معاصر وأردنا أن نتبين فيه حجم المفردات التى تنتمى إلى الفصحى المعاصرة وتلك التى تنتمى إلى فصحى التراث ، فإننا لابد أولا أن نجيب على السؤال التالى : ما المعيار الذى نستطيع أن نحدد من خلاله انتماء كلمة ما إلى هذه الفصحى أو تلك ؟

والواقع أن هنالك أكثر من معيار .

فهنالك أولا معيار الاحتكام إلى إحساس المؤلف أثناء إعداد نصه للطباعة، وهو إحساس يدفعه لأن يضع أحيانا فى أسفل صفحات كتابه تفسيرات للكلمات التى يعتبرها غريبة لا تنتمى إلى الاستعمال المتداول ، فيسهل على القارئ مهمة فهمها بتفسيرها له بدلا من عودة القارئ إلى قواميس اللغة .

ويمكن إذا احتكمنا لهذا المعيار ، أن نحكم من النظرة الأولى لعدد كلمات الهوامش التفسيرية اللغوية لكتاب ما على درجة انتمائه لهذا الفصحى أو تلك .

لكن هذا المعيار تعترضه بعض العقبات ، ولا يكون دقيقا فى كل الحالات ، ذلك أنه يتوقف على تحديد المؤلف نفسه لدرجة غرابة كلمة ما - وهو تحديد نسبى ؛ لأن الكلمة قد تكون لديه مألوفة ، أو قد يظن أنها مألوفة عند الطبقة التى يتوجه إليها بالحديث ، فبعض الكتاب لا يكتبون لكل الناس ، ولا يعنيهم أن يبسطوا أسلوبهم لمن لا تؤهله ثقافته اللغوية للاقتراب منه ، أو قد يحرص بعض الكتاب على تغليف أساليبهم بلون من الغموض ؛ لأنهم يعتقدون أن جزءا من قيمته يكمن فى غموضه النسبى . وقد لا يعتنى محقق الكتاب أو الذى يعيد طبعه بوضع الهوامش المطلوبة .

وقد بدأنا بتجريب هذا المعيار على أسلوب المنفلوطى فى ترجمة « بول وفرجينى » ، التى يحس القارئ ذو الثقافة العربية العادية ، أن كثيرا من مفرداتها ينتمى إلى فصحى التراث ، فلاحظنا قلة الهوامش التفسيرية بالنسبة إلى كثرة المفردات العربية – حيث لا تحمل صفحات الكتاب أكثر من أربعة وثلاثين هامشا لتفسير كلمات غريبة ، فى حين أن حجم كلمات الترجمة عند المنفلوطى ، يتجاوز سبعة وثلاثين ألف كلمة ، أى بنسبة تمثل أقل من ٠,٠١٪ وهذه نسبة خادعة ، أمام الشيوع الواضح لمفردات فصحى التراث ، ولعل تفسير هذه الظاهرة يكمن فى أحد الأسباب التى أشرنا إليها سابقا .

لكن هنالك معيارا آخر ، يكمن فى تحكيم ذوق « القارئ الخاص » وهو الباحث فى هذه الحالة ، الذى يمكن له من خلال معايشته للنص . إلى جانب معايشته لنصوص أخرى شائعة فى المجال الأدبى ، أن يحكم على كلمة ما ، بأنها يمكن أن تستوقف « القارئ العادى »، ويحتاج إلى معرفة معناها الدقيق بالعودة إلى القاموس ، أو التفكير فى معلوماته القديمة لأنها تنتمى إلى فصحى التراث، وكلمة أخرى تمر أمام عينه فلا يستوقفه معناها ، لأنها تنتمى إلى الفصحى المعاصرة .

وهذا المعيار – مع أهميته – يمكن أن نوجه إليه تهمة الذاتية ، بمعنى أن ما نطلق عليه « ثقافة الباحث » قد يختلف ولو اختلافا طفيفا من باحث إلى آخر بحيث ما يبدو عند البعض مألوفا ، قد يحتاج إلى توقف عند آخر .

وهنالك معيار ثالث ، هو معيار المقارنة ، ويتم من خلاله ملاحظة المعجم الشائع عند كاتب ما ، ومقارنته بما يشيع عند معاصريه ، وتزداد درجة الدقة عندما تكون المقارنة بين أعمال تنتمى إلى جنس أدبى واحد ، مثل جنس المقالة ، أو القصة القصيرة ، أو الرواية أو الشعر ، حيث ما يبدو فى أحد الأجناس مألوفا ، قد لا يكون كذلك فى جنس آخر ، وربما يكون الأمر على درجة كبيرة من الموضوعية إذا استطعنا المقارنة بين عملين يصدران عن منبع واحد ، كما هو الشأن فى جنس الترجمة ، إذا أتيح لنا وجود ترجمتين متعاصرتين أو متقاربتين

لعمل واحد ، وهو لحسن الحظ شرط متوافر فى ترجمة بول وفرجينى ، حيث لا تقف ترجمة المنفلوطى وحيدة وإنما توجد ترجمات معاصرة لها ، يختلف مستواها اللغوى من حيث درجة انتمائها إلى فصحى التراث أو الفصحى المعاصرة عن ترجمة المنفلوطى ، ويمكن من خلال المقارنة بينها تبين درجات الفروق التى أشرنا اليها .

على أنه لابد من المزج بين هذا المعيار وبين المعيار الثانى الذى أشرنا اليه والذى ينطلق من تحكيم ذوق « القارئ الخاص » الذى هو الباحث ، ويتمثل دور هذا القارئ فى انتقاء العينات الدالة والانطلاق منها إلى التحليل وهو ما سنقدم منه بعض النماذج في الصفحات التالية دون أن نعمد إلى الاستقصاء الكامل ، ولكن بهدف الحصول على صورة وافية لمعجم المنفلوطى فى ترجمته لبول وفرجينى ، وما يترتب على الوقوف على خصائص هذا المعجم من رؤية لبقية جوانب الخصائص الأسلوبية عنده ، وسوف نورد أو جدولا للمقارنة بين نماذج من الأسلوب عند برناردين دى سان بييرو فى الأصل الفرنسى لبول وفرجينى والمنفلوطى فى ترجمته للرواية وعمر عبد العزيز فى ترجمته الحديثة لنفس الرواية .

★ ★ ★

الفضيلة - المنفلوطي (دار الجيل - بيروت - د .ت) ١٩٢٣	بول وفيرجينى - عمر عبد العزيز أمين (الهلال- سلسلة روايات عالمية، ١٩٥٩، القاهرة)	بول وفيرجينى -برناردين دى سان بيس ١٧٨٨ (Classiques Larouesse,paris, 1979)
- طريق لاحب (ص ١٨)	- الطريق - ص (٤)	- Le Chemin - p. 19
- أفيح فسيح (ص ١٨)	- سهل واسع منبط (ص ٤)	- une grande plaine p. 19
- أحشاء الغابات (ص ١٩)	- الغابات القريبة (ص ٤)	- les forets voisines
- دمدمة الأمواج (ص ١٩)	- تلاطم أمواج البحر (ص ٤)	- les fracas des vagues p. 20
- وسوسة الأمطار (ص ١٩)	- سيول الأمطار (ص ٥)	- les pluies (p2o)
- طفلت الشمس (ص ١٩)	- توسطت الشمس قبة السماء (ص ٥)	- le soleil ne Luitqu a midi p. 20
-كنت أحب أن أختلف إلى هذا المكان (ص٢٠)	- كنت أحب أن أختلف على هذا المكان (ص٥)	- J'aimais a me ren dre dans ce lieu p. 20
- أقلب الطرف بين أرضه وسمائه (ص ٢٠)	- أقلب البصر بين خرائبها (ص ٥)	- S, en considerais les ruines p. 20
- عصا عجراء (ص ٢٠)	- عصا من الأبنوس (ص ٥)	- un baton bois d,ebene p. 20
- فى الفصل الذى يوبأفيه مناخها (ص ٢٣)	- أسوأ فصول السنة فى تلك الجزيرة (ص ٧)	- La mauvaise saison (p21)
- المواضع الخصبة الميثاء (ص ٢٤)	- بقعة من أخصب الأرض وأقواها ترية (ص ٧)	- les cantons les plus ferti les (p22)
- أوت إليها ، فلم تر بدًا من أن تمنحها من بنات قلبها (ص ٢٧)	- وفتحت لها كوخها وقلبها (ص ٩).	- Elle lui offritc..) sa cabane et son amitie (p23)
- فاستطاعتا أن تجدا رزقهما ولكن مقتدرا مكدودًا ، فأكلتا الدخن والذرة ، وشربتا الماء الرنق. (ص ٣٤).	- بيد أنهما كانتا محرومتين من جميع الكماليات (ص ١٣)	- mais d, ailleurs elles etaient si depoursrees de commodites (p26)

- Alors ils commencaient tous ensemble une proère suivie du premier repas . (p30) . - Unè nourrituve saine et abondante developpait rapppidement les corps des deux jeunes gens. (p30)	- ويبدأ الجميع عملهم اليومى بصلاة قصيرة (ص ١٧) - وقد ساعد الغذاء الصحى الموفور على إنماء الشابين فكبرا وترعرعا (ص ١٧)	- ويسطوا أيديهم إلى السماء ضارعين إلى الله تعالى أن يكلأهم بعين رعايته (ص ٤١) - فكان أثر ذلك الغذاء الطبيعى البسيط تحت هذه الأرض الصافية وفوق تلك الأرض الندية المخضلة عظيما فى نمو الولدين وترعرعهما (ص ٤١)
- le bon naturel de ces enfantsse deve loppait de jour en jour . (p33)	- وأنمى الزمن كل ماهو و كريم ونبيل فى نفس الشابين (ص ٢٢)	- الولدان ينموان في جوهما نمو النبات المحيط بها وينمو معهما طيب أخلاقهما وحسن سجاياهما (ص ٤٩)
- une negresse marronne sepresenta sous les banniers qui entouraient leur habtation. Elle etait decharnee comme un squelette ,	- أقبلت على الكوخ زنجية هزيلة الجسم ، مهلهلة الثياب (ص ٢٢)	- دخلت عليها زنجية مسكينة آبقة كأنها الهيكل العظمى نحولاً وهزالاً ليس عليها من الثياب إلا خرقة بالية تدور بحقويها (ص ٤٩)
- Ilsy corurent, et apres setre desalteres avec ses eaux plus claires que le cristal (p35)	- سمعا خرير ينبوع يتفجر من صخر قريب فأسرعا إليه (ص ٢٤)	- وصلا إلى صخرة عظيمة ينفجر من صدوعها ماء زلال رقراق كأنه ذوب البلور فى شفوفه ولمعانه. (ص ٥٢)
- paul, (...) l,assura (p36)	- ولكن بول طمأنها . (ص ٢٥)	- فظلّ يعلها ويهدى روعها (ص ٥٤)
- Ils se trouverent dans un labyinthe d,arbres de lianes , et de roches , qunnavait plus s,issue. (p38)	- ثم اشتد الظلام .. فراحا يتخبطان فى وسط الأشجار المتعانقة ولا يجدان مخرجا .. (ص ٢٧)	- فإذا هما فى مضلة بهماء لايريان فيها غير الصخور العالية ، والهضاب المشرفة والأشجار المتشابكة ، والمالك المتشابهة والأعماق المتغلغلة (ص ٥٦)

- فإذا قوم من الزنوج السود الآبقين (...) فى شعاب الجبال ومخارمها. (ص ٦١)	- إذا بجـمـاعـة من الزنوج يبـرزون من بين الأشجار. (ص ٣٠)	-Une troupe de noirs marrons se fit voir a vingt pas de la (p40)
- كشجرات البنفسج المختبئة بين لفائف الأدغال ، ينشق الناس طيبها ويحمدون عَرَفَها وإن لم يعرفوا مكانها . (ص ٦٥)	- كان مثلهم مثل الزهرة التى تحجبها الأشواك ، فتملأ بأريجها ولا تراها العيون (ص ٣٢)	- Ainsi des violttes, sous des buissons epineux , exhalent au loin leurs doux parfums , quoi-qu on ne les voie pas. (p42)
- فاقف بين يديه (منظر فى صحراء) ساعة من نهار ، وأرى فى نؤية وأحجاره ، وصخوره المبعثرة وأعمدته المتناثرة (ص ٧٠)	- فقد كنت فى رحلاتى أحب شهود التماثيل والآثار القديمة (ص ٣٤)	- quel que plaisir jaie eu dans mes voyages a voir une statue ou un monument de lantiquite. (p46)
- عجز الكرى عن أن يلمَّ بأجفانها (ص ٩٤)	- لم يغمض لها جفن (ص ٤٨)	-Elle ne trouvait dans aucune attitude ni le sommeil, ni le re-pos, (p62) .

- ملاحظات أولية على جدول المقارنة بين معجم المترجمين :

١- لم نشأ خلال هذا الجدول للنماذج المقارنة ، أن نثقل هذه الدراسة بالعينات التفصيلية التى أعددناها والتى قد يحتاج إعدادها وتفصيلها وتحليلها إلى مؤلف مستقل .

٢- أردنا فقط أن نستدل على القضية الرئيسية المثارة، والمتعلقة بالطابع الأسلوبى المستقل للمنفلوطى فى ترجماته، وفى كتاباته أيضا ، وهو طابع تساعد مقارنته مع ترجمة أخرى لنفس الرواية على إظهاره كما توضح الجداول .

٣- نكاد نجد أنفسنا على مستوى المعجم مع نمطين من اللغة يحاول أحدهما الاقتراب من فصحى التراث بنفس القدر الذى يحاول فيه الآخر الاقتراب من الفصحى المعاصرة وهذا الحكم العام يمكن أن يجد كثيرا من التفصيلات التى قد تساعد على رصد تطور العربية فى مراحلها المختلفة .

٤- الميل الشديد عند المنفلوطى إلى تشعير النثر من خلال الاهتمام بالصورة ، يشكل كذلك بُعدا هاما فى إضفاء الطابع الأسلوبى ا لخاص على كتابات المنفلوطى ، وهو الطابع الذى أشرنا إليه فى مقدمات هذا البحث .

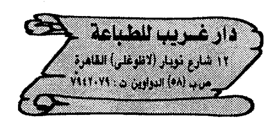
٥- فى نيتنا أن نعود - إن شاء الله - إلى هذا البحث بتفصيل أوسع من خلال المغريات التى تقدمها المادة الأولية له ، وأهميته فى توضيح مسيرة النثر الأدبى المعاصر .

★ ★ ★

فهرست

الموضوع	الصفحة

الموضوع | الصفحة



دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت : ٧٩٤٢٠٧٩